



KITSCH Y CAMP: LA ESTÉTICA NARRATIVA DE MANUEL PUIG EN *LA TRAICIÓN DE RITA HAYWORTH* Y *BOQUITAS PINTADAS*

**Requisito parcial para optar al título de
MAGISTER EN LITERATURA**

**Autor:
WILSON IGNACIO IBÁÑEZ PEÑALOZA**

**Director:
JUAN CRISTÓBAL CASTRO KERDEL**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
MAESTRÍA EN LITERATURA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
BOGOTÁ, D.C
Agosto, 2013**

CERTIFICADO

Yo, Wilson Ignacio Ibáñez Peñaloza declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Literatura Hispanoamericana en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

Wilson Ignacio Ibáñez Peñaloza

13 de agosto de 2013

AGRADECIMIENTOS

Kitsch y Camp: La estética narrativa de Manuel Puig en La Traición De Rita Hayworth y Boquitas Pintadas es el resultado de mi proceso académico como estudiante de la Maestría en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana. Mi entera gratitud para todos los profesores que me acompañaron y apoyaron durante esta investigación, desde sus orientaciones profesionales.

A Juan Cristóbal Castro Kerdel le agradezco su entera disposición, su paciencia, tiempo y compromiso.

CONTENIDO

KITSCH Y <i>CAMP</i> : LA ESTÉTICA NARRATIVA DE MANUEL PUIG EN LA TRAICIÓN DE RITA HAYWORTH Y BOQUITAS PINTADAS.....	4
1 EL JUEGO DE ENSAMBLE LITERARIO EN EL UNIVERSO DE MANUEL PUIG.....	14
1.1 La emancipación desde la literatura: Grados de convergencia en la Argentina de los sesenta y setenta.....	14
1.1.1 Génesis y auge del Peronismo en el <i>campo</i> intelectual y de poder argentino.....	17
1.1.2 La sociedad argentina del cine y el tango de los años treinta a los cincuenta.....	18
1.1.3 Las revistas literarias que antecedieron y rodearon al peronismo primera y segunda década del siglo xx.20	
1.2 Manuel Puig, el cine y las manifestaciones del <i>campo</i> cultural en los años cincuenta.....	24
1.2.1 La búsqueda del discurso literario de índole popular.....	25
1.3 Manuel Puig y el <i>campo</i> de poder argentino.....	27
1.3.1 La argentina cultural e intelectual de los sesenta.....	28
1.4 El Pop Art y su relación con el objeto Puig y la cultura de masas de La década de los sesenta y setenta.....	30
1.4.1 De la cultura popular a la literatura cultural.....	34
1.5 El universo postmoderno de Puig: una mirada cultural a la poética y política del <i>kitsch</i> y el <i>camp</i>	37
1.5.1 El <i>camp</i> y la cultura de masas.....	39
1.5.2 El <i>Kitsch</i> en su dimensión social.....	41
2 LA TRAICIÓN DE RITA HAYWORTH: UNA MAQUINA DE ESCRIBIR CON TRANCRIPCIONES CULTURALES.....	47
2.1 La fuerza reproductiva y el carácter social del cine en el universo de Manuel Puig.....	47
2.2 El <i>kitsch</i> o lo cursi de la apariencia burguesa en la pampa argentina.....	50
2.3 Cultura de masas, cultura erudita y <i>Kitsch</i>	52
2.4 <i>Camp</i> o el gusto por lo andrógino y las artes decorativas.....	55
2.5 <i>Camp</i> : El ser impropio de las cosas y el gusto por la performance.....	57
3. BOQUITAS PINTADAS: DEL FOLLETIN A LA NOVELA-.....	62
3.1 La sensibilidad estética del <i>kitsch</i> y el <i>camp</i>	62
3.2 El folletín como hipérbole del <i>kitsch</i>	69
3.3 El <i>camp</i> y la sensibilidad de la cultura popular.....	70
3.7 La presencia <i>kitsch</i> y el <i>camp</i> en el melodrama.....	75

3.5 El <i>kitsch</i> como experimentación estética privilegiada.....	78
CONCLUSIONES.....	81
BIBLIOGRAFIA.....	85

KITSCH Y CAMP: LA ESTÉTICA NARRATIVA DE MANUEL PUIG EN LA TRAICIÓN DE RITA HAYWORTH Y BOQUITAS PINTADAS.

“—Creo que para mí una danza de Rita Hayworth significa, expresa la alegría de tener un cuerpo. Expresa el triunfo de la vida sobre la muerte, el triunfo de la sexualidad vivida sin culpa, vivida con toda la alegría que el mundo ha ido olvidando a través de siglos de represión”.

Entrevista a Manuel Puig por Felisa Pinto (1973)

“Deliciosas criaturas perfumadas,
quiero el beso de sus **boquitas pintadas**.
Frágiles muñecas
del olvido y del placer,
ríen su alegría,
como un cascabel”.

Canción: Rubias de New York

Letra: Alfredo Lepera

Interprete : Carlos Gardel

INTRODUCCIÓN

El melodrama del cine argentino se alimentó de la estructura narrativa seductora y sentimental de las canciones del tango. A su vez, la fusión de estas dos expresiones artísticas fue parte de una transformación general que vivió el arte y la cultura en el mundo occidental en la segunda mitad del siglo XX, en la cual cumplen un papel importante los medios de comunicación. Tampoco hay que dejar de lado, en el período comprendido entre 1930 a 1955, el papel que tuvo el cine hollywoodense en estos procesos de intercambio y fusión de otras culturas, formas de vida y lugares exóticos. Reconocer todas las posibilidades que éste ofrecía para la creación novelesca, fue el propósito de Manuel Puig quien tomó el arte cinematográfico como fuente de las técnicas narrativas inspiradoras de su obra. Desde la perspectiva del escritor argentino, el lector se volvió también espectador e hizo parte de la estrategia que involucraba los materiales del cine y de la cultura de masas, hecho que situó su literatura en los límites del *kitsch* y el *camp* y lo posicionó como el primer novelista pop de Latinoamérica¹.

¹ Así lo deja ver Suzzane Jill Levine en un artículo publicado para la *Revista Cuadernos de literatura No 31* de la Pontificia universidad Javeriana en Bogotá (enero- junio 2012).

En los años 70, las formas discursivas² y los distintos géneros de la literatura popular como las novelas “Best Sellers” logran hacerse un espacio y se reconocen como manifestaciones que adquieren una jerarquía artística propia³. Esta situación provoca un cambio abismal en el campo cultural argentino que proporciona a partir del momento un panorama amplio y propicio para la creación experimental. Así, los cambios que se suceden desde la libertad creadora parten de la combinación entre las formas discursivas tradicionales y las expresiones de la cultura de masas. En igual condición, se suceden manifestaciones artísticas ajenas al canon establecido y se cambia la actitud del lector/espectador en la literatura y en las artes. En consecuencia, Puig construyó, emulando al *pop art*, un espacio ficcional reflejo de la cultura de masas a través del uso de nuevas técnicas de representación de los discursos sociales.

La producción del escritor argentino Manuel Puig (General Villegas, 1932 – Cuernavaca, 1990) se encuentra relacionada con esta transformación del arte y de la cultura de entonces por la renovación que éste le da a la novela argentina; aspecto que se refleja desde su primera novela *La Traición de Rita Hayworth* (1968) en la que evidencia claramente su afición por el cine y el uso paródico del habla coloquial. Posteriormente, Puig regresó a Buenos Aires para publicar *Boquitas Pintadas* (1969), con la cual a través de uso del folletín intentaba una nueva forma de literatura popular. Asimismo en su tercera novela, *The Buenos Aires Affair* (1973), hace referencia al relato policial como un género popular que se muestra a través de epígrafes que se adicionan previos a cada capítulo. Igualmente en otra de sus obras *El beso de la mujer araña* (1976), la cual fue llevada al cine y adaptada al teatro, abordó los temas del compromiso político y la homosexualidad a partir de la relación cine y literatura, luego publicó *Pubis angelical* (1979) en la cual se relatan dos historias paralelas: la primera imaginaria, situada en los

² Referidas a las diferentes formas de expresión oral y escrita de las cuales se vale la comunicación como género discursivo en el caso de Puig vale la pena citar las cartas, los diarios, los álbumes familiares, entre otros.

³ Esto obedece según lo explica Olga Stenberg de Kaplan a la revalorización de la cultura de masas que lleva a analizarla de una manera distinta y no ya como un “kitsch” monolítico, psicológicamente regresivo y alienante (La hibridez cultural en la obra de Puig 1995).

años treinta primero en Europa y luego en Hollywood, y la segunda tomada de la realidad, sobre una mujer que permanece enferma en una clínica.

A la publicación de estas obras, le siguieron *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980), *Sangre de amor correspondido* (1982) y *Cae la noche tropical* (1988), una pieza teatral (*Bajo un manto de estrellas*, 1983) y dos guiones cinematográficos: *La cara del villano* y *Recuerdo de Tijuana* (1985); lamentablemente fallece por falta de atención médica adecuada y deja inconclusa su novela *Humedad relativa*.

En sus textos se ven claras “las convenciones tradicionales y la postura crítica frente a las reglas e instituciones sociales, al espíritu burgués y al culto al dinero y al trabajo” (Steimberg de Kaplan, *La hibridez cultural en la obra de Puig* 173), aspectos que constituyen un referente interesante de las distinciones establecidas entre cultura de vanguardia, cultura de masas, cultura media y *Kitsch*.⁴ De igual forma, sucede con la inclusión del *camp* en sus dos primeras obras en las que se vale de estrategias para llamar la atención sobre los valores auténticos implícitos en la sociedad de la época.

Ahora bien, el por qué las dos primeras obras de Manuel Puig en relación directa con la incorporación de los rasgos de las distintas formas de la cultura popular de masas llama la atención del público latinoamericano, ameritan plantear en el presente trabajo un cuestionamiento principal: ¿Cómo lo *kitsch* y lo *camp* puestos de manifiesto en *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* escritas por Manuel Puig, permiten ubicar su narrativa fuera de los cánones literarios argentinos y como propuesta de ruptura con el ideario estético y político que le era contemporáneo? Asimismo, revisando el campo de poder, cultural y literario de los 60 y 70 desde lo postulado por Bourdieu, dio lugar a otro cuestionamiento de igual importancia: ¿por qué lo *kitsch* y lo *camp* como elementos artísticos pasan a

⁴ Así lo expresa Olga Steimberg de Kaplan en un estudio sobre la obra de Puig para la antología de literatura rioplatense que realiza Rolan Spiller en el año 1995. Ver referencias al final del trabajo.

ser incorporados a la narrativa de Manuel Puig y cuál es el significado que de su uso hace el autor argentino?

Para realizar una primera aproximación al problema se estableció como propósito de este trabajo dilucidar la estética narrativa de Manuel Puig a través de la revisión de los conceptos *kitsch* y *camp* en sus dos primeras obras: *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas Pintadas*. De tal manera que inicialmente la investigación se dirigió a revisar los contextos que rodearon al autor y sus obras.

Las dos primeras novelas escritas por Manuel Puig: *La traición de Rita Hayworth* (1968) y *Boquitas pintadas* (1969) conforman el ciclo que ha sido llamado “Ciclo de Coronel Vallejos” por la recreación que ejecuta el autor a través de una transposición ficticia de la vida de General Villegas, aquel pueblo de la provincia de Buenos Aires en donde transcurrió la infancia de Puig. Este universo permite al escritor argentino plantearse la innegable necesidad de proponer una etapa de renovación de la dialéctica “escritura/lectura” con dispositivos que atiendan a otro tipo de comunicación con el lector, razón por la cual cambia su código de escritura: “involucra el mundo del lector al proceso de escritura, y esa incorporación deja en el texto huellas que es importante tratar de descifrar” (Steimberg de Kaplan 175), como lo es el hecho de observar a los héroes de Puig como personajes novelescos de la clase media o baja: obreros o mujeres del servicio doméstico argentino que dan fe de la estructura social del país, las rígidas convenciones establecidas en cuanto a los roles que deben cumplir hombres y mujeres y el trasfondo político de algunos episodios importantes en la historia contemporánea argentina.

En concordancia con esta realidad social Puig decide incorporar elementos del habla y del lenguaje propio de la sociedad de consumo al discurso literario, recurso que le permite entender de manera reflexiva al consumidor y no al productor. El efecto que genera en sus lectores esta estrategia narrativa no es otro que el de despertar una crítica reflexiva sobre las temáticas que les muestra el séptimo arte y

cómo se incorporan a sus vivencias individuales evidentes en el argumento de *La traición de Rita Hayworth* como una experiencia novedosa en el *campo* literario argentino⁵.

De la misma manera *Boquitas Pintadas*, su segunda novela, representa la incidencia de lo popular en el plano literario; el título mismo de la novela y la organización del material del texto estructurado en dieciséis entregas, cada una de las cuales tiene como epígrafe uno o más versos de tango (casi todos de Alfredo Le Pera), responden al tipo popular de género literario que recibió el nombre de “folletín”⁶. Al respecto, mientras en el folletín original se utiliza una disposición tipográfica del texto y la fragmentación del relato en episodios que se dan para despertar el deseo de seguir leyendo, en el texto de Puig el empleo de “entregas” constituye una estrategia que lleva al lector a participar activamente en la interpretación y en la reestructuración de los acontecimientos. De lo anterior se desprende que el narrador único, propio del folletín, es suplantado por series de cartas que reiteran la fragmentación del narrador personal; así, al alterar con ayuda de la parodia “las relaciones entre el lenguaje y su objeto, entre el lenguaje y el hablante, destruye al mismo tiempo los clichés del lenguaje y del pensamiento, sacando el objeto de las envolturas verbales-ideológicas que lo ocultan” (Steimberg de Kaplan 181). En consecuencia, se da espacio para reflexionar sobre la identificación que busca Puig del mundo narrado con el universo del lector popular a través de la caracterización de sus personajes novelescos con otros referentes reconocibles por todos los lectores. Por lo que conviene subrayar que las novelas que son

⁵ De acuerdo con Bourdieu en *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*, el estudio del *campo* literario comprende tres aproximaciones: La ciencia de las obras culturales supone tres operaciones tan necesarias y necesariamente unidas como los tres niveles de la realidad social que aprehenden: en primer lugar, el análisis de la posición del *campo* literario en el seno del *campo* del poder y su evolución en el discurso del tiempo. En segundo lugar, el análisis de la estructura interna del *campo* literario, universo sometido a sus propias leyes de funcionamiento y de transformación, es decir la estructura de las relaciones objetivas entre la posición que en él ocupan individuos o grupos situados en situación de competencia por la legitimidad; por último, el análisis de la génesis de los Hábitos de los ocupantes de esas posiciones, es decir los sistemas de disposiciones que, al ser un reducto de una trayectoria social y de una posición dentro del *campo* literario (etc.), encuentran en esa posición una ocasión más o menos propicia para actualizarse (la construcción del *campo* es lo previo lógico a la construcción de la trayectoria social como serie de posiciones ocupadas sucesivamente en este *campo*). (Las reglas del arte Génesis y estructura del campo literario 318)

⁶ Al final del siglo XIX el estatuto del folletín aparece como doble. Por una parte, el folletín corresponde a una estructura narrativa, con una temática específica y un público, más allá de la ideología explícita de los lectores, lo que permite definirlo como género literario. Por otra parte, corresponde no a un contenido definitorio sino a una simple forma de publicación a la cual acuden los mejores novelistas. (Magnien, Brigitte, *Hacia una literatura del pueblo: Del folletín a la novela* 41)

motivo de estudio en este trabajo nos muestran la circulación entre lo culto, lo popular y lo masivo, al demostrar la existencia de una cultura más difusa, más variada y más rica en muchos aspectos.

Esta conjunción que realiza Puig de la narrativa tradicional con las novedosas técnicas cinematográficas, o de la inclusión del folletín para el caso de *Boquitas pintadas* y gran parte de la diversidad de estrategias que caracterizaba lo que las miradas críticas han denominado novela posmoderna, confluyen en una especial heteroglosia empleada en sus obras. Adicionalmente, Puig es uno de los pocos escritores que logró reunir al mismo tiempo la admiración de sus pares y la popularidad: "... consolidada en numerosas instancias de reconocimiento internacional, traducciones a más de treinta idiomas, premios europeos, ediciones pocket norteamericanas, versiones cinematográficas, teatrales y musicales de sus obras, el ingreso a Broadway y Hollywood". (Graciela Speranza, *Manuel Puig, Después del fin de la literatura*, 32).

Estas dos obras (*La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas Pintadas*) con su estética narrativa particular, pero sobre todo con el impacto generado en la cultura letrada⁷, potencializaron el *kitsch* que los alemanes ya habían aplicado en el arte desde las vanguardias⁸. Este concepto en principio fue limitado a la práctica artística, pero con el tiempo fue capaz de fragmentar aquello que sólo poseía la cultura alta; de esta forma Puig recicla de manera irreverente "el gusto por la iconografía y lo artificial, el placer del color y el brillo, el melodrama y la saturación" (Olalquia, *Megalopolis, perspectiva actual*, 14). Todo esto gracias a la presencia de lo *kitsch* que da lugar a la polémica comunión entre cultura alta (letrada) y cultura popular (o baja) desde la combinación o comunión de los signos y la libre circulación de bienes comerciales en la cual "...todas las culturas pueden asistir y compartir la intensidad emocional que emerge de este ejercicio de integración" (Olalquiaga 68).

⁷ Para entender este concepto es necesario referirse a la *Ciudad Letrada* de Ángel Rama. En Tajamar Editores, 2004. En este trabajo ensayístico Rama define así al anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes: una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder. (57)

⁸ En una nota a su inacabada obra teatral *Kitsch*, escrita entre febrero y mayo de 1917 y publicada póstumamente, el dramaturgo y poeta alemán Frank Wedekind señaló que "lo Kitsch es la forma contemporánea de lo gótico, rococó, barroco"(Gesammelte Werke(Munich:George Muller,1924)

Este trabajo de investigación enfrenta entonces un asunto especialmente importante en lo que respecta al fenómeno de lo *kitsch*. Razón por la cual Umberto Eco lo define como la “prefabricación e imposición del efecto” (Apocalípticos e integrados 84), a la vez que lo relaciona con la definición del mal gusto en el arte que ya mencionamos en párrafos anteriores, pues para el *kitsch* no es una tarea difícil adquirir materiales de todas partes, hurtarlos sin importar las fuentes, mezclando elementos del arte clásico, del modernista y del popular para hacerlos válidos dentro de la creación de sus propios universos.

De la misma manera se tienen en cuenta las precisiones hechas por Matei Calinescu en el capítulo cuatro de su obra *Cinco caras de la modernidad, modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernism* (1991) como referente para analizar las estrategias que hacen válido el engaño por parte del concepto *kitsch*, su incorporación al gran arte generado por la vanguardia, su carácter paródico, su asociación con la burguesía y la búsqueda de status en relación con la multiplicación industrial de la obra de arte.

Por otro lado, con el propósito de establecer una aproximación a la vida del autor y los conceptos de estudio se hizo indispensable la lectura de la obra *Manuel Puig y la mujer araña* (2002) de Suzanne Jill-Levine en la cual la autora presenta de manera biográfica el juego apasionante entre Manuel Puig y sus estrategias creativas, con las cuales el autor reinventó la literatura latinoamericana a partir de la cultura popular y la influencia del cine de Hollywood de la década de los treinta y los cuarenta. En esta obra, lo *kitsch* y lo *camp* aparecen relacionados directamente con el paralelo cronológico y biográfico del autor argentino; aunque no es a profundidad, su acercamiento a estos conceptos permite entender cómo se articulan a la construcción de las dos primeras obras. De igual forma en lo que respecta a la etimología del concepto *kitsch* fue necesaria la consulta de algunos artículos que referencian la obra de Ludwig Giesz y su obra *Phaenomenologie des Kitsches* en los cuales se estudian los indicios en la cultura alemana de este concepto y sus aspectos histórico-social.

Sumado a lo anterior, se hace énfasis en la revisión del otro concepto que atañe al estudio de las obras de Puig: el *camp*⁹, ya debatido por autores como Susan Sontag (*Contra la interpretación*, 1966), Josef Vonn Sternberg dentro de su filmografía con piezas como *Marruecos*, *Fatalidad*, *El expreso se Shangai* y *La venus Rubia*, todas reunidas en un tetralogía compartida por Marlene Dietrich en Hollywood. Al respecto, Puig decide hacer uso de este concepto en la cultura de masas analizando el amor en niveles antes insospechados, como lo deja ver el estudio realizado por Fredrick Jameson sobre el *Camp*, en su análisis del posmodernismo el teórico neomarxista norteamericano lo define como “históricamente sublime” (*Posmodernism, or, the cultural logic of late capitalism* 34). Por cuanto, lo enmarca como aquel capaz de “dar identidad a la más delirante de las integraciones al mercado” (Jameson, *Posmodernism, or, the cultural logic of late capitalism* 56), refiriéndose así a una de las manifestaciones particulares de la época: la sensibilidad gay venida de un grupo marginado o invisible pero con gran actitud contestataria hacia la unidimensionalidad del individuo. Por consiguiente, se puede agregar que esta fuerza adquirida con el tiempo por estética *Camp* procede de la estrategia de producción y recepción de los géneros hollywoodenses clásicos que reutilizan y transforman la cultura de masas. Es, en síntesis, una forma ideológica llevada a sus extremos en campos intelectuales completamente herméticos y elitistas.

Kitsch y *camp* identifican de alguna manera el *pop art* de los sesenta y setenta; sobre su definición, teoría, crítica y posicionamiento existen muchos autores, como aplicaciones no sólo en la literatura sino en las distintas artes. Por esta razón el acercamiento a estos conceptos, se irá dando a medida que avanza cada uno de los capítulos del presente trabajo y en constante relación con las dos primeras obras de estudio.

⁹ Dice Susan Sontag que “el camp es una cierta manera del esteticismo. Es una manera de mirar al mundo como fenómeno estético. ...es una cualidad perceptible en los objetos y el comportamiento de las personas. Hay películas, vestidos, canciones populares, novelas, personas, edificios Camp... lo atenuado y fuertemente exagerado...” (353)

Por consiguiente, y en consonancia con los propósitos que se han expuesto aquí, este trabajo presenta afinidades metodológicas con la sociología de la literatura sobre todo en el primer capítulo, y en los otros dos en los cuales también se menciona un acercamiento a la sociología de la cultura, dejando claro que no se trata de una aplicación estricta de una teoría a un problema, sino de un acercamiento al estudio de los conceptos *kitsch* y *camp* en las dos primeras obras de Manuel Puig.

En síntesis, la razón por la cual se realizó un acercamiento a la revisión de estos conceptos parte de una estructura delimitada por tres capítulos de los cuales el primero, titulado “El juego de ensamble literario en el universo de Manuel Puig”, mostrará una aproximación al marco teórico en el cual se revisarán algunos aspectos como lo histórico, lo político y lo literario como punto de enunciación del universo de Puig, al mismo tiempo que se dará una explicación tentativa a la cultura pop y la inclusión de lo *kitsch* y lo *camp*.

En el segundo capítulo “*La traición de Rita Hayworth: una máquina de transcripciones*” se mostrará la importancia del *camp* desde un análisis sobre la forma particular de narración dispuesta por Puig, la incidencia de la cultura letrada en su obra y la revisión de la literatura del “mal gusto” como se identificó en un momento a sus trabajos. El tercer y último capítulo, se titula “*Boquitas pintadas* la evolución del folletín a la novela popular” en éste, se estudiarán los recursos empleados por el autor para la configuración de sus personajes, la importancia de lo sentimental y melodramático como ingredientes importantes de construcción narrativa y el doble ejercicio de seducción y provocación que realiza en sus obras.

Por último, se presentan las respectivas conclusiones como parte de los indicios que pueden generar aportes culturales y literarios, a la vez que sirven para explicitar los descubrimientos de este recorrido investigativo.

1 EL JUEGO DE ENSAMBLE LITERARIO EN EL UNIVERSO DE MANUEL PUIG.

1.1 La emancipación desde la literatura: Grados de convergencia en la Argentina de los sesenta y setenta.

Manuel Puig deseó hacer música, luego películas; posteriormente como guionista fallido se convirtió en escritor; su curiosidad lo llevó a descubrir la verdad a través de las ficciones, a comparar la vida sufrida con la vida escrita o, en otras palabras, quizás a contestarse: ¿por qué el escritor se siente atraído a reconstruir su entorno social y político a través de la ficción? La respuesta tal vez se encuentre en cómo logró moldear su narrativa a partir de lo provisorio y lo devaluado de los géneros populares, las películas y la tensión latente entre un exagerado deseo de experimentación estética y la seducción de las formas populares convencionales.

Sin embargo, en esa propuesta que el escritor argentino presenta a través de su narrativa, nacen otras preguntas como: ¿de qué sirve mostrarnos a través de sus obras los estereotipos del folletín o de los cientos de películas hollywoodenses que había visto en su paso por Roma?, ¿cómo establecer los márgenes o bases de su trabajo manual o artesanal?, ¿es posible definir en sus obras la copia, la imitación o la exageración?

El propósito del presente capítulo es acercar tentativamente al lector a los contextos histórico-social, cultural y estético que confluyen en la creación de las dos primeras obras de Manuel Puig, con el fin de entender la importancia de los conceptos *kitsch* y *camp* como mecanismos y referentes exclusivos de su propuesta estética y literaria, que logró otorgarle una voz propia a sus personajes, al mismo tiempo que para la cultura de masas generó una estrategia interesante al establecer la copia como un arte.

Para la época en que se da a conocer *La traición de Rita Hayworth*(1968) , Puig ha logrado integrar en la historia de Toto y su familia los aspectos que corresponden a la realidad argentina que el autor argentino conoció de cerca y compuesta por veinte años de la escena literaria internacional. Otro aspecto de igual importancia subyace en todo aquel material bibliográfico del cual se apropió en sus distintos viajes por la geografía cultural tan variada de Roma, Nueva York, Buenos Aires, Rio de Janeiro y México¹⁰. En su construcción, la novela suscita muchas miradas críticas como las de José Miguel Oviedo que la considera “una serie de lecturas que (...) convertirán a Puig en un crítico de la alienación” (La doble exposición de Manuel Puig. 25) o como “un recorrido por la mitología de la clase media argentina...desplegada en la novela en torno a la sexualidad, el dinero y el protagonismo de la representación del lenguaje escrito y oral” (ibíd.).

Sobre la base de las ideas expuestas y acercándonos más al contexto argentino que rodeaba la publicación de la primera novela de Puig, es necesario advertir el proceso de transformación que habían sufrido las clases populares argentinas en el siglo XIX, al intentar hacer parte de la cultura del capitalismo. Para justificar su ingreso, las clases populares pasaron de los dispositivos de sumisión bajo los cuales carecían de voz y voto en las decisiones del Estado a estimar espacios que permitieran acceder a los dispositivos del consenso, sobre todo llegado el momento en el cual la burguesía le otorgaba a éstas un lugar dentro de la jerarquía social (Barbero 123). Este hecho de pasar de un extremo al otro en realidad era consecuencia de la gran cantidad de extranjeros que habían poblado las ciudades latinoamericanas como corresponde a Argentina. Así, la rígida organización de las castas se veía afectada por las masas que ponían en peligro la estabilidad del campo de poder político en razón a no encontrar su lugar político y su mundo cultural. Estas situaciones entre masas y Estado suscitaron cambios como la disolución del sistema tradicional en el cual se hacían evidentes las diferencias sociales, la

¹⁰ De esta forma lo presenta Graciela Speranza en *Manuel Puig: después del fin de la literatura*.(2003, 25)

constitución de las masas en clase y el surgimiento de una nueva cultura de masa que lograba incorporar las clases populares a la cultura hegemónica.¹¹

Para ilustrar mejor lo que se quiere decir al hablar de la incorporación de las clases populares a la cultura hegemónica es pertinente realizar un breve recorrido desde el pasado argentino en paralelo a la vida y obras del autor, intentando responder ¿cómo esta relación de la cultura y la política se hacen más notorias bajo la dictadura de Perón en los dos momentos importantes de su vida popular y política? Por tal motivo, nos centraremos en los ámbitos culturales, políticos y literarios de las décadas comprendidas entre el momento en que nace Manuel Puig (1932) y las fechas correspondientes a la publicación de sus dos primeras obras (1968-1970).

Adicionalmente, es necesario advertir para la revisión de las obras, todo aquello que antecede la producción literaria del autor argentino no sólo en pro de una legitimización, sino también desde la revisión de las luchas suscitadas entre los campos de poder político y cultural existentes en el contexto argentino durante los dos primeros periodos del peronismo. Este punto de tensión entre el poder político y cultural que obedeció al primer gobierno de Perón, en el cual se notaban inicialmente los escenarios y los indicios de una política cultural con bastante repercusión en las condiciones de funcionamiento de las universidades y academias científicas y culturales. Situación que llevó a la resignificación de la relación Estado y Academia en 1950. En efecto, durante el primer gobierno peronista, el Estado aparece como articulador de intereses y de subordinación de la acción de las Academias a los “intereses de la Nación” que demuestra un gesto de concesión hacia las instituciones; contrario a este primer gobierno, el segundo período presentaría un Estado transformado en competidor frente al campo intelectual a través de estrategias que aseguraban su poder en la toma de posición cultural. (Barbero 135)

¹¹ De esta forma lo manifiesta Jesús Martín Barbero (De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía) en lo que se refiere en términos culturalistas, de pérdida de autenticidad o de degradación cultural.

1.1.1 Génesis y auge del Peronismo en el campo intelectual y de poder argentino

Volviendo la mirada hacía el pasado argentino, para la fecha en la que nace Juan Manuel Puig (28 de diciembre de 1932) Juan Domingo Perón Publica la 1° edición del libro *Apuntes de la Historia Militar*. En Argentina la clase alta de los estancieros o terratenientes en su mayoría criollos con una presencia mínima de ingleses fueron los gobernantes hasta 1945, y quienes habían traído la tecnología modernizadora de este país convirtiéndola en motor para la explotación de las riquezas de la nación¹². Esta es de alguna manera la visión de la sociedad argentina que rodeó la infancia de Manuel Puig. Por otro lado, en 1945 Juan Domingo Perón y Eva María Duarte (Evita) adquirieron renombre, y en 1946 Perón se hace cargo de la presidencia. A partir de este momento se marca un período de crisis que conllevó un mecanismo de democratización económica y política, preámbulo a los últimos años de prosperidad argentina¹³.

Por otro lado, durante el período peronista los enfrentamientos entre el oficialismo y la oposición se hicieron más notorios cada día, tanto en ámbitos partidarios como estudiantiles y obreros, razón por la cual Perón sentó su precedente político sobre el *campo* académico creando así la primera “Reglamentación del funcionamiento de las Academias Científicas”(1957); con esta determinación de cambio dentro del Poder ejecutivo, se “...reglamenta de manera directa el funcionamiento de las Academias científicas y culturales” (Glozman 02) que retratan la repercusión del gobierno de Perón en las letras nacionales, ocasionando una intensificación de la división entre peronistas y antiperonistas. Dentro de estos últimos se encontraban los intelectuales que debieron ver con asombro cómo se le brindaba espacio a un fenómeno singular como lo era el hecho de que las masas habían llegado al poder

¹² En lo que Jill Levine llama el “microcosmos de Villegas”, los terratenientes controlaban el gobierno y la iglesia, el sistema legal, la medicina y el comercio e incluso las profesiones a las que podía aspirar la gente de clase media; de igual forma el Estado era algo incierto sin definir pues entre los años 30 y 40 conjugaba una lucha feroz entre los estancieros conservadores y los movimientos populistas.

¹³ En 1937 según lo deja ver Suzzane Jil Levine (2002) los argentinos tenían en proporción más automóviles que los habitantes de Inglaterra y con excepción de Suiza y Hungría la mayor cantidad de médicos per cápita.

con el “supuesto” fin de ayudar en la construcción de una nueva nación, valiéndose de estrategias de reconversión económica y simbólica con las cuales se efectuaba el cruce de tradiciones cultas y populares. Esta situación obedecía en parte a la continuidad en la producción de artesanos, músicos y pequeños independientes que por intereses económicos particulares buscaban sobrevivir o aumentar sus ingresos ayudando así al crecimiento del país. Esta incorporación que realizaban estos sectores populares de bienes folclóricos a los círculos comerciales muestra que la expansión del mercado necesitaba ocuparse de sectores que eran resistentes al consumo uniforme. A través de variadas motivaciones que el Estado imprimió en cada sector del país logró reafirmar en éstos su identidad, y marcar una definición política nacional-popular. Por consiguiente, el crecimiento cultural obedeció también a la promoción de las industrias musicales, artesanales y folclóricas que utilizaban los medios para su divulgación y promoción. Así, se generó un espacio equilibrado de participación para las distintas manifestaciones artísticas como la radio, la televisión y el cine, junto a los sectores de producción industrial.

1.1.2 La sociedad argentina del cine y el tango de los años treinta a los cincuenta.

El séptimo arte que hacía parte de las distintas manifestaciones artísticas argentinas iniciadas en esta década del 30 con un cine mudo y paupérrimo en cuanto a industrialización se refiere, quiso asemejarse al modelo norteamericano y al francés, por consiguiente, el cine argentino mudo, y en blanco y negro, se cargó de sonido gracias al inventor argentino Alfredo Murúa, con la intención de internacionalizarse a la vez que se actualizaba. Durante esta misma época, Carlos Gardel, el más popular interprete de la historia del tango inauguraba una nueva etapa para el cine argentino filmando una serie de cortometrajes sonoros por sistema óptico bajo la dirección de Eduardo Morera y con producción de Federico Ovalle; esta novedad le permitió a Gardel la contratación por la Paramount en varios largometrajes, primero en

Francia y luego en Estados Unidos. El material gardeliano fue concebido por el mismo Gardel, su letrista Alfredo Le Pera y o por artistas argentinos como Manuel Romero. Sus trabajos posteriores retratan la integración de los tangos a la trama. Así en *Luces de Buenos Aires* (1932) aparece “Tomo y obligo”, en *El día que me quieras* (1935) Gardel canta “Sus ojos se cerraron”, luego la situación en el filme le hace cantar “Volver”. Otras producciones similares a la dinámica impuesta por Gardel se sucedieron años después con Libertad Lamarque (*Ayúdame a vivir*, 1936; *Besos brujos*, 1937, *La ley que olvidaron*, 1938).

Así, la industria del cine argentino se catapultó para beneficio de la industria nacional y de la cultura de masas cada vez más exigente incluyendo escritores como Jorge Luis Borges quien realizaba críticas a las películas de entonces, a veces por encargo y en otras por simple gusto como corresponde a *La fuga* (1937) de Luis Saalavsky sobre la cual se pronuncia Borges en artículos que aparecieron en el diario *Crítica*.

Es así como en la década de los 30 terminó con dos fenómenos representativos. El primero concerniente a la consolidación de la producción industrial, con un mercado en expansión al que se le unió un sistema propio de estrellas, géneros y autores populares. El segundo, una fuerte transformación en los temas y ambientes generado por los nuevos hábitos de consumo de la clase media.

Años más tarde, para la época de 1942 a 1955, el cine argentino se nutrió de algunos políticos como Matías Sánchez Sorondo, quienes que intentaron controlar la producción cinematográfica a través de la creación de estamentos difusores del cine como herramienta cultural y política¹⁴. De tal manera que el cine argentino se fue convirtiendo en un gusto popular con acercamientos políticos, que homenajearon figuras como la de María Eva Duarte de Perón, a través de producciones en las cuales se retrató de

¹⁴ Por esta razón aparecen figuras del periodismo como Homero Mansi que gustaba del espectro político de entonces dándose a la tarea de crear guiones y de trabajar por recuperar la historia argentina.

manera muy aproximada como corresponde a *El grito sagrado* (1954). No obstante, todo parecía mantenerse en equilibrio durante la dictadura militar que tomó el poder en 1955, se mantuvo la obligatoriedad de los filmes argentinos terminados, pero a la vez suspendió el sistema de créditos y subsidios, por lo que en pocos meses la producción entró rápidamente en crisis con una producción hasta 1957 de quince estrenos argentinos. En consecuencia, la nueva cultura de masas se desdibujó como una oportunidad en la que se encontraron reasumidas sus formas particulares de ver el mundo, de sentirlo y de expresarlo, no sólo a través del cine y la radio, sino también de su encuentro con las letras y los eventos sociales que dieron la ilusión de un ascenso cultural desde las publicaciones o revistas.

1.1.3 Las revistas literarias que antecedieron y rodearon al peronismo primera y segunda década del siglo xx.

Durante los dos gobiernos del peronismo (1946-1955) la vida cultural en Argentina se centraba prácticamente en un mundo paralelo extra-estatal de instituciones privadas, revistas, y grupos promotores de la cultura, prueba de esto se fundamenta en más de un centenar de revistas o libros publicados durante esta época como lo expresa Jitrick (232). Asimismo, el campo de las revistas culturales que no estaba ausente como espacio de producción para los intelectuales, ocupó un papel relevante en el campo de poder político argentino a lo largo de la historia, y durante este ciclo de gobierno; por un lado, acercaron las clases populares a la cultura de una ciudad letrada tradicional dentro de una sociedad que carecía de cultura. Por otro lado, reflejaron la postura de los intelectuales frente a la realidad social de esta nación y las decisiones de sus mandatarios. Estos dos aspectos dieron forma a una práctica intelectual que recibió el calificativo de “nueva izquierda” relacionando la acción política y el influjo del progresismo político dentro del campo cultural. Esta situación reconfigura la visión que se tenía del intelectual que inicialmente durante estos gobiernos era más consecuente con las decisiones del campo de poder : “El lenguaje que utilizan estos intelectuales burgueses para pensar el

peronismo y comunicarse con las masas está atravesado por los valores de “respeto”, “amor ascético”, “buenas costumbres”, “patriotismo”, etcétera” (Molayoli s.p.). No obstante no se mantuvieron todo el tiempo en esta posición y pasaron a representar más adelante a un intelectual comprometido seguidor de las propuestas de Jean-Paul Sartre: “Para Sartre, la función del escritor es mostrar el mundo de modo tal que nadie lo pueda ignorar y nadie pueda decirse inocente (...)” (Ibíd, Molayoli). Estas y otras miradas que se dieron desde las revistas destacan su importancia en el posicionamiento que tuvieron en el campo cultural argentino.

Una de las publicaciones tenía como legado que ser intelectual no consistía en elegir entre capitalismo o revolución, sino en salvar algunos de los valores de la democracia y el humanismo para que no se perdieran por completo, los integrantes de esta publicación llamada *Sur*, condenaron con cierta autocrítica la dictadura de Perón. Así lo argumenta Carlos Altamirano al referirse a los intelectuales latinoamericanos: “...se han sentido una minoría, un grupo de poder sometido o dominado...o bien una comunidad de sujetos repelidos por las vulgares y crasas manías burguesas de la acumulación de bienes y la ostentación de riqueza” (Historia de los intelectuales en América Latina 35). Por consiguiente desde la mirada de *Sur* como revista que criticó los hechos suscitados durante estos períodos en la Argentina, que comprometen la administración de Perón, advertimos cómo se encontraban subyugados los *campos* de producción cultural por quienes ostentaban el *campo* de poder económico o político: Perón y la oligarquía argentina de entonces.¹⁵

Por cuanto sigue siendo importante dar continuidad a la revisión del *campo* de poder en Argentina, es válido agregar que con los hechos y cambios políticos durante el primer periodo peronista, se construyó un régimen político, con un liderazgo carismático que le proporcionó a Perón la unión y apoyo de un

¹⁵ Entendiendo el campo de Poder desde la mirada de Bordieu como “...el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos” (1995, 320); de lo cual se desprende la reflexión sobre la teoría de los campos que nos invita a pensar en universos socialmente diferenciados.

gran porcentaje del conjunto social; sus seguidores bajo el principio de lealtad le proporcionaron el “personalismo” que necesitaba su movimiento y la presencia avasalladora de su esposa, Eva Duarte, le aportó fortalezas a la relación entre la clase obrera y el gobierno. Estas estrategias de inversión simbólica como lo llamase Bourdieu¹⁶ nos acercan a una visión más profunda de lo que podríamos interpretar como aquellas fuerzas que interaccionan de manera constante en el *campo* literario y que lograban al final determinar qué debía producirse, qué se vendía y qué se publicaba dentro de un determinado campo cultural.

Dicho de otra forma, el campo de acción de los intelectuales durante el peronismo se mantuvo bajo una compleja relación de Perón con la vida intelectual argentina que tuvo su mayor auge durante los años 1946 a 1955, y al mismo tiempo estuvo demarcado por un mundo paralelo que bordeaba las fronteras a través de la conformación de instituciones privadas académicas o culturales y de revistas que fluctuaron entre un “estar a favor” y “estar en contra” del Estado; como lo percibimos a partir del auge de estas revistas, (la primera *Nosotros* con el impulso de la literatura nacional y la segunda *Sur* con la inclusión de una literatura externa o global que dieron paso a una nueva propuesta de revisión social) y de la posición que debía ocupar el intelectual de entonces como lo dejó ver también la revista *Contorno*¹⁷.

Otro de los aportes extranjeros que recibieron los intelectuales argentinos a través de las revistas fue el impacto de la “teoría del “engagement” desarrollada por Sartre y predicada en las páginas de la revista *Les Temps Modernes*, cuya mayor afiliación se advirtió a través de la revista *Contorno*. Esta publicación a la vez se mantuvo en contra del gobierno peronista y sirvió de emblema de la nueva izquierda intelectual argentina. Su dirección se dio a cargo de Ismael Viñas y su hermano David Viñas y se encontraba conformada por jóvenes intelectuales en su mayoría provenientes de la revista *Centro*, de la

¹⁶ Bourdieu introduce la idea de “estrategia” como un instrumento de ruptura con el punto de vista objetivista. A la vez indica que también puede tratarse de un individuo que se encuentra dentro de un campo social pero no en situación de sometimiento absoluto respecto a las reglas del arte. En otras palabras un buen jugador dotado de un comportamiento estratégico.

¹⁷ Para profundizar en este aspecto se tomó como referencia de Molayoli: *La revista Contorno y el peronismo: un lenguaje nuevo* (2010)

Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Al respecto, Carlos Altamirano identifica a *Contorno* como la única publicación que representaría al *campo* de la cultura argentina, caracterizado por un discurso “denuncialista” no sólo por considerarse un intento de posicionamiento respecto al discurso hegemónico en el *campo* cultural, sino al mismo tiempo por articular al final de su producción literaria y política una manera distinta de criticar de manera objetiva al movimiento peronista.

Por consiguiente, puede afirmarse que a partir de estas revistas se inaugura una línea intelectual fuertemente comprometida, que se verá reflejada en la continuidad que le darán a sus postulados, durante la década del 50, otras revistas como *Gaceta Literaria* (1956); *Fichero* (1958) y *El grillo de papel* (1959). Dentro del análisis del peronismo es pertinente agregar como se manifestó en el Primer Congreso de estudios sobre el Peronismo que “... estas situaciones, provocaron una honda reflexión en estos intelectuales, un fuerte replanteo hacia adentro, hacia sí mismos, a su sistema de valores, creencias y su posicionamiento; y hacia fuera, hacia el peronismo, el antiperonismo y la dinámica política” (Martínez Del Sel 16).

De aquí que, a esta situación que acompañaba al *campo* cultural de entonces se añadía la incertidumbre y rechazo causados por el peronismo, lo cual generaría la creación de grupos de narradores argentinos con una prosa agudamente determinada por “la voluntad de evasión y ruptura con la representación mimética del mundo” (Castillo, Carolina, Manuel Puig y la novela de la conversación. El gesto de un narrador vanguardista, 2004). Como lo menciona Carolina Castillo refiriéndose a Manuel Puig en el mismo artículo, otro caso que se ajusta a esta reflexión es el de Julio Cortázar y los cuentos fantásticos de *Bestiario*, *Final de juego* o *Las armas secretas*, que constituyen el marco de referencia acerca del afán lúdico y antirrealista que signa a la narrativa de mediados de los cuarenta en adelante.

1.2 Manuel Puig, el cine y las manifestaciones del *camp* cultural en los años cincuenta.

Sin duda alguna, el campo cultural que enmarca la década de los 50 fue un período de contradicciones que Puig aprovechó muy bien como referente en el proceso de creación de sus obras. Llama la atención al respecto cómo Puig hace uso de la ironía con referencia al *camp* para equilibrar con delicadeza la frivolidad y el discernimiento en los diálogos generados por sus personajes. Otro aspecto que no olvida Puig es el valor de los estereotipos de la clase baja que exalta a través de las letras de canciones populares inherentes a su segunda novela, o de las mujeres disipadas implícitas en algunas de sus obras. Por lo tanto, la presencia del *camp* simpatiza con las debilidades de la humanidad representada en el universo de Puig quien escribe disfrutando en vez de juzgar “los pequeños triunfos y las intensidades extravagantes del carácter” (Jill-Levine, Manuel Puig y la mujer araña 82) Por cuanto el ejemplo que más se ajusta a la anterior afirmación corresponde al momento cuando Evita se convirtió en la primera dama de la nación y después en “santa”, este hecho permite afirmar al *camp* con un tono subversivo por pertenecer a un país obsesionado con la constante corrección de sus errores, pero ciego ante su propio *kitsch*, su propia cursilería. En otras palabras, este hecho social expresa la censura de formas que no cumplieron con el sentido tradicionalista o con el régimen instaurado en el momento, pues al incluir a Evita en publicaciones ajenas al sentido político o nacionalista de entonces, era tema para el descrédito y la prohibición de publicarse.

Cabe enfatizar que a esta situación de censura social y cultural se suma el cine, bajo cierta crítica pero a la vez sin mucha preocupación en razón a que las producciones nacionales eran del corte familiar o pequeños musicales caracterizados por figuras de fama previa en la televisión. No obstante, se tenían producciones nacionales de corte regionalista, también se hizo presente un cine militante, sinónimo de

futura resistencia hacía la censura argentina, que a través de producciones equiparadas a las exigencias internacionales que buscaban un cine trivial de consumo.

De cualquier modo, es necesario aclarar que si bien todo filme militante era político, no todo filme político era militante. De esta forma un aspecto que sirvió de unión entre producciones como *La hora de los hornos*, *Operación masacre* y *Los traidores* fue su producción y difusión en condiciones de clandestinidad, el vínculo con organizaciones político-militares que enfrentaban a la dictadura, y finalmente las ganas de contrainformar lo que los medios de información escondían frente a la realidad nacional. Así se pudo evidenciar la presencia en un mismo período de un cine de vanguardia política junto al cine de vanguardia estética.

1.2.1 La búsqueda del discurso literario de índole popular.

Mientras estos acontecimientos se daban en Argentina, París se convertía en el refugio de la “generación perdida” y el universo intelectual y cultural de algunos argentinos que tenían aspiraciones culturales como es el caso de Julio Cortázar, a quien vale la pena resaltar en el sentido de constituirse como ícono de aquellos escritores que habían huido del régimen de Perón; este hecho permitió inmortalizar la angustia de los expatriados e intelectuales argentinos a través de la publicación y difusión de su obra *Rayuela*, publicada en 1963, y adicionalmente nos permite reflexionar sobre lo que dice Bourdieu al respecto de la lucha por el principio de jerarquización dominante:

El *campo* literario o artístico es, en todo momento, la escena de una lucha entre los dos principios de jerarquización: el principio heterónomo, favorable a los que dominan el *campo* económica y políticamente (p. ej., el «arte burgués»), y el principio autónomo (p. ej., el «arte por el arte»), que sus defensores más desprovistos de todo capital específico tienden a identificar con el grado de independencia con respecto a la economía, haciendo del fracaso temporal un signo de transacción con la vida mundana(...) (Bourdieu 235)

Por consiguiente, para Manuel Puig lo que se advierte desde la afirmación de Bourdieu es que su lucha significativamente corresponde a ese principio autónomo¹⁸, desde el cual él como autor se identifica con cierto grado de independencia frente al común denominador social de la época, evidenciando una toma de posición manifestada por sus producción artística y crítica; por cuanto decide no hacer concesiones, no negociar con nada. Esto no quiere decir otra cosa más que en términos de producción literaria estaba consciente de su posición social compuesta de su actividad intelectual y sus roles dentro del campo. Todo lo anterior con base en una apuesta constante por su propia producción cultural y en aras de valerse de la creación artística para constituir su obra como objeto estético; esta precisión es más clara si nos damos cuenta que Puig como autor inmerso en el campo literario de los años 60 y 70 necesita asumir una toma de posición a través de su producción artística como literaria centrada en el entendimiento de su forma personal de evaluar el mundo circundante :¹⁹El mundo de Perón y su Argentina como universo de creación literaria.

Por cuanto la Argentina que divisaba Puig le dio luego de su regreso de Italia el punto reflexivo sobre la realidad por la cual atravesaba la nación. Así, Jill Levine precisa cómo el escritor argentino en una nota al pie de su obra *El beso de la mujer araña*, apodararía irónicamente a Hitler el Conductor, como Perón, dando a entender que “El Conductor” seguía los modelos alemán e italiano mediante su xenofobia a los extranjeros, la hostilidad a la “diferencia” de algunos como los judíos y los homosexuales, y la posición perenne del machismo.

¹⁸ “El grado de autonomía de un campo de producción cultural se manifiesta en el grado en que el principio de jerarquización externa está subordinado dentro de él al principio de jerarquización interna” (322).

¹⁹ Por cuanto en palabras de Bordieu las tomas de posición...sólo podrán resultar de las transformaciones de las correlaciones de fuerza constitutivas del espacio de las posiciones,... posibilitadas por el encuentro entre las intenciones subversivas de una fracción de productores y las expectativas de una fracción del público (externo) apoyado por una transformación de las relaciones entre el campo intelectual y el campo de poder.

1.3 Manuel Puig y el *campo* de poder argentino.

A partir de las anteriores apreciaciones se puede afirmar que es la realidad argentina uno de los referentes que utiliza Puig para construir los arquetipos de sus personajes. Sin dejar a un lado la revisión que emprendimos sobre el *campo* de poder en el cual se encontraba enmarcada la obra de Puig antes y después de su publicación, nos aproximaremos un poco al “*campo* intelectual” del momento, ayudados un poco de algunos datos biográficos del escritor argentino como aporte de la escritora Suzanne Jill Levine en *Manuel Puig y la mujer araña* (2002). En esta obra la autora nos dice que “en el año de 1955, el año de la caída de Perón, Puig terminó sus estudios de literatura en la Sociedad Dante Alighieri y obtuvo una beca para estudiar cine durante un año en Italia” (Jill-Levine, Manuel Puig y la mujer araña 213) El dato es interesante si tenemos en cuenta que esta fue la oportunidad que estaba esperando Puig para huir de “la mirada paralizante” de su padre y de las limitaciones que profesionalmente veía en aquella Buenos Aires de entonces; dicho de otro modo, lo expuesto es válido para analizar el tema del *habitus* como un aspecto que interviene de alguna manera para entender cómo Puig determina su propia postura²⁰.

Ahora bien, si hemos de hablar de este “*habitus* de clase” del cual se apoya la obra de Puig, un aspecto más que se hace notorio en su segunda obra *Boquitas pintadas* pero con mayor fuerza en *El beso de la mujer araña* es el de la homosexualidad; con respecto a este aspecto, un tema que movió las políticas de Perón al lado de la xenofobia fue el de la homofobia²¹, tema que también se convierte en insumo para las obras de Puig. Las continuas políticas de cambio con respecto a la proliferación de prostíbulos en Argentina promulgadas por Perón suscitaron la indignación moral en algunos de los círculos sociales en

²⁰ Citando a Bourdieu, esta situación se presenta en razón al comportamiento que tendría un artista que se está construyendo, impregnado de información que toma de su entorno, de su familia, de la sociedad, de sus lecturas y en últimas de sus vivencias; es decir, que se ha dedicado a consolidar “capitales” que sirven de insumo para asumir de manera particular una toma de posición.

²¹ Ante este hecho Perón estaba decidido a resolver el problema de las enfermedades de transmisión sexual de manera contradictoria legalizando los burdeles y con esto promoviendo las prácticas homosexuales que se generaban en estos recintos como crítica a la iglesia que consideraba “benévolamente tolerante” con las prácticas homosexuales entre sacerdotes.

los cuales se movía por cuanto “las medidas peronistas parecían marcadas por una contradicción drástica: liberalizar ciertas costumbres pero fomentar la intolerancia; apoyar a los sindicatos pero garantizar el poder total para Perón...etc” (Jill-Levine, Manuel Puig y la mujer araña 79). De tal suerte que los argentinos de clase media se encontraban entre la espada y la pared, por un lado, por la urgencia de reformas sociales y políticas, y por otro, ante la corrupción fascista que ponía en riesgo la estabilidad del país.

Por cuanto hemos resaltado el contexto político-social de la Argentina que cobijaba el poder de Perón, determinar el *habitus* del escritor -para el caso de Puig- nos entrega elementos de su obra que sólo pueden comprenderse en cuanto se profundice en la trayectoria social del autor, entendida desde su relación social dentro de los campos y con el campo específico de poder político y cultural²². Dentro de esta observación es necesario afirmar que cada elemento dispuesto para el análisis del campo cultural y de poder en el que se encontraba el escritor argentino se va uniendo a la consolidación de la obra con miras a solidificar su valor estético o encontrar la legitimidad del mismo.

1.3.1 La argentina cultural e intelectual de los sesenta.

Afirma Bourdieu (2005) que para que realmente el *campo* exista se hace necesario que éste pueda ejercer una influencia sobre la perspectiva y las acciones de los participantes; este efecto al que él determina como la *illusio* compromete tanto “las acciones que los individuos realizan específicamente para obtener los beneficios del *campo* en particular, como sobre los demás *campos*”. (Bourdieu, Las reglas del arte Génesis y estructura del campo literario 423). Lo cual permite una reflexión sobre la perspectiva cultural de la Argentina en la que vivió y se consolidó la literatura de Manuel Puig, y del *Camp* y el *Kitsch* como aspectos de los cuales se sirvió para su propuesta estética particular. Por esta

²² Pues es el “habitus” el que “solicita, interroga, hace hablar al objeto” (Bourdieu, Las reglas del arte Génesis y estructura del campo literario 423).

razón cuando se trata de realizar el análisis estético en la producción literaria del autor en referencia, es necesario cuestionarse sobre ¿cuál es la *illusio* de Puig?, ¿cuál o cuáles son sus creencias?, y en especial ¿qué aspectos determinan su apuesta dentro del *campo* de poder e intelectual en el cual emprende su creencia? En el intento de responder a estas preguntas varias situaciones nos llevan a afirmar que para el autor de *La traición de Rita Hayworth*, “El fundamento de la creencia reside en la *illusio*, en la adhesión al juego como tal, en la aceptación del presupuesto fundamental de que, literario o científico, vale la pena jugar el juego, tomarlo en serio” (Bourdieu, 483). En otras palabras, Puig se acerca al juego que tenían los intelectuales de entonces de posicionarse en el ámbito literario como escritores reconocidos por el medio. De este modo la obra de Puig como objeto simbólico dotado de valor, debe ser conocida, reconocida y a la vez instituida socialmente como pudiera acontecer para una obra de arte; de igual forma, amerita ser recibida por lectores aptos para reconocerla y conocerla como tal. Sin duda alguna, esta es una de las funciones de la sociología del arte y de la literatura: una revisión no sólo la producción material de la obra, sino también de la producción del valor de ésta o la creencia en su valor.

Por consiguiente, debemos considerar como contribuyentes a la producción intelectual de la obra de Puig no sólo a los productores directos sino también a los productores del sentido y del valor de ésta, entre los cuales se pueden encontrar los críticos, editores, directores de galerías, academias, salones, jurados, y en general a todos aquellos agentes que propician la producción de consumidores aptos para conocer y reconocer la obra de arte como tal, es decir, con el respectivo valor que sólo se da a partir de todo aquello generado por un individuo socialmente construido.

1.4 El Pop Art y su relación con el objeto Puig y la cultura de masas de la década de los sesenta y setenta.

Dentro de aquellos productores del sentido y del valor de la obra de Puig en aquella Argentina de las primeras décadas del siglo XX, es preciso analizar el papel que representó la entrada de las distintas manifestaciones vanguardistas apoyadas por Enrique Oteiza, el entonces director del Instituto Di Tella, ubicado en la calle Florida. Éstas manifestaciones se daban paso por Buenos Aires para converger en este lugar, como punto de encuentro y de diálogo de artistas plásticos, actores, diseñadores y especialistas en expresiones audiovisuales. Estos *happenings*, como los llamara Susan Sontag “...han tenido por escenario, pequeñas galerías de arte, patios y pequeños teatros, ante públicos de, habitualmente, entre treinta y cien personas” (Contra la interpretación 353). Desde esta mirada, el ámbito cultural junto con la novedad de los *happenings*, se constituiría como la génesis de una protesta social, que involucraba distintas visiones estéticas para llevar el arte a todos los espacios abiertos en los cuales el público se nutriera del *pop art* que buscaba un lugar social en la Argentina de entonces. De tal manera, que los artistas avanzaron y dieron muestras de querer ir más allá del simple ejercicio visual y se concentraron en realizar acciones que los llevarían a una revisión más profunda de la realidad latinoamericana; así, dentro de los cambios a nivel artístico que se estaban proponiendo como novedades se advertía el paso de la tradicional obra de arte producto de la invención del artista, a la generada por un verdadero producto de la cultura de masas; lo que quiere decir que lo realmente llamativo en una muestra artística sería desde entonces “el objeto común” que ayudado de mínimas transformaciones sería convertido en algo extraordinario para la cultura de masas. Por lo que la concepción estética cambiaría desde la utilización e inclusión de otros materiales como “El uso indiscriminado de colores brillantes y formas planas,...dispuesto a democratizar el arte incorporando objetos, íconos y reproducciones del entorno del consumo cotidiano” (Speranza 44)

La variedad de técnicas, registros, y géneros utilizada por los artistas que pertenecieron a esta iniciativa propagada por el Pop Art, fue ampliamente trabajada por Puig en sus dos primeras novelas. Así lo afirma Severo Sarduy, el primero en realizar consideraciones críticas sobre este vínculo formal reflejado en *Boquitas Pintadas* con respecto a un artículo publicado en la revista *Sur* en 1969.

“los capítulos de la novela no serían “frescos” que enumeraran los lugares comunes del arte plástico —“chromos”, clichés, postales, imágenes publicitarias o tiras cómicas— sino paneles en los cuales el agrandamiento o la ambigüedad de la presentación, conferirían igual categoría y majestad a un cristo bizantino que a una botella de Coca-Cola” (Speranza 90)

De esta forma Puig consideró incluir el uso de “materiales ya procesados por la cultura masiva (el diseño y la fotografía publicitaria, la historieta, el cine) en concordancia con “el uso de técnicas de reproducción deliberadamente inexpresivas que evocan los procesos mecánicos de la producción masiva, etc” (Speranza 46). Así, podríamos afirmar que este contexto artístico nos permite observar los cambios producidos en la estética concebida para el arte y en la literatura en la cual estos mismos elementos permiten advertir la influencia que sostuvo el *Pop Art* en la producción estética de las obras de Manuel Puig como corresponde a su primera obra en la cual también se evidencian las influencias del cine en un alto porcentaje. Así lo expresa Néstor García Canclini con respecto a esta especie de arte culto en su nueva concepción “...la autonomía del *campo* artístico, basada en criterios estéticos fijados por artistas y críticos es disminuida por las nuevas determinaciones que el arte sufre de un mercado en rápida expansión, donde son decisivas fuerzas extraculturales” (Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad 55).

El arte que propone evidenciar en sus obras Puig se expresa en sus personajes como es el caso de Toto en *La Traición De Rita Hayworth*, este personaje con sus habilidades para realizar una práctica artesanal a la manera de un “corte y pegue” de sus artistas preferidas, esconde tras de esta fortaleza la

incapacidad para el dibujo como lo trata de evidenciar la siguiente cita “...lo que se podría es...mejor comprar cartulina cara de todos los colores y recortar tulipanes rojos, anaranjados, cremitas, amarillos, celestes, violáceos, ...y echarles perfume y ella después no sé lo que hará, los pegará en la pared, o los guardará en el cuaderno...” (Puig 45) . La reflexión al respecto se encuentra analógicamente respaldada por los postulados estéticos del Pop: la reapropiación celebratoria del gusto popular acompañada del uso de materiales de la cultura masiva y de algunas técnicas de reproducción con un toque personal del artista que las ejecuta; esto parece ser lo que nos deja ver Puig a través del pasatiempo que Toto tiene para ocupar el tiempo libre a la vez que nos advierte sobre la existencia de un capital cultural muy reducido. Tal vez por esta razón es que Puig decide convertir esta falencia en libertad experimental al incorporar elementos de la cultura masiva en sus obras, y al mismo tiempo incluir la reproducción de situaciones tradicionales como una operación estética legítima, incorporando materiales de otros géneros como el cine, el melodrama y el folletín.

Si bien es conocido que, por un lado, no podemos desligar el *campo* literario del *campo* político, es importante resaltar que su relación ha servido en el caso de Puig para entender el por qué de la estructura de su obra, la razón de su estilo y de uno u otro modo las distintas temáticas que aborda a lo largo de su producción literaria. Por otro lado, es válido agregar que las producciones ejecutadas por el *campo* literario no son ajenas al *campo* del poder; razón que justifica la aparición durante el año de 1968, de *La traición de Rita Hayworth* en la pequeña editorial Jorge Álvarez de Buenos Aires. Este hecho constituye un factor importante al momento de hablar acerca de los *campos* de producción cultural que han ocupado siempre una posición de sometimiento temporal dentro del *campo* de poder. Para el caso de la literatura, las editoriales juegan un papel importante al constituirse como *campos* de producción y en este caso por darle en principio la oportunidad a Manuel Puig de realizar “...el sueño de llegar a ser novelista, sueño que había acariciado cuando dejó de lado, seis años antes, la tentación

del cine, por lo menos como guionista” (Jill-Levine, Manuel Puig: Edipo ronda la pampa. 276) . Esta obra constituyó un intento de desmontar no sólo la vida *campera*, sino el autoritarismo de los modelos machistas instaurados hasta entonces por otros autores argentinos. Es Puig, quien emprende la tarea de traicionar ese canon literario y respetable de aquel momento reiterando la técnica narrativa empleada por William Faulkner pero sumada a la reflexión sobre la tradición argentina tan respetable hasta entonces. Por esta razón, su primera novela fue catalogada como novela de aprendizaje anticanónica, reflejo de una revisión social que traicionaba las leyes de otros géneros existentes y que llevaba a reflexionar sobre la negación del joven protagonista (Toto) a seguir el modelo de su padre. Al respecto, en los borradores que se encontraron luego del fallecimiento de Puig en 1990, se han encontrado reflexiones personales que demarcan una conciencia de la cursilería, de lo trivial que habita sus novelas y de las constantes menciones implícitas a Michel Foucault de las que se vale para poder tratar los temas que atañen al interrogante que mantienen sus personajes sobre la sexualidad. Esto lleva a entender que no era ingenuo en lo que construía: “tanto en lo que concierne a la conciencia del uso del *Kitsch* como a los niveles de polifonía que alcanzaban sus obras...su producción no deja de confrontarnos con cada uno de los grandes temas de nuestro siglo, desde los estéticos a los éticos,..., por ejemplo de lo sexual a lo político” (Jitrick 314).

En definitiva, sobre el hecho de la publicación de la primera obra de Puig es claro que ésta ingresa al campo cultural y literario argentino que ya traía desde la época del cuarenta indicios de una vanguardia enmarcada por figuras poco reconocidas como Juan Jacobo Bajarlía, Gyula Kosice, Edgar Bayley, Carmelo Arden Quin y Tomás Maldonado entre otros; al mismo tiempo que incluía notoriamente las figuras de Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato quien había publicado “El túnel” (1948) y de Leopoldo Marechal que era reconocido por su *Adán Buenosayres* del mismo año de publicación, y Julio Cortázar que publicaba sus primeros cuentos por sugerencia de Borges.

Para la década de los 60 y 70 que es el *campo* literario al que ingresa Puig, se da a conocer el “Boom latinoamericano” que corresponde a las publicaciones en todo el mundo de un grupo de novelistas latinoamericanos relativamente jóvenes. Directamente este grupo se encontraba más relacionado con autores como Gabriel García Márquez (Colombia), Julio Cortázar (Argentina), Carlos Fuentes (México) y Mario Vargas Llosa (Perú). Dentro de este mismo ciclo es preciso destacar la presencia en Argentina del Centro Editor de América Latina (1960) que como editorial se convertirá en el centro intelectual de muchos de los críticos, escritores y a la generación de intelectuales que abarcó el periodo de 1950 a 1980: Jaime Rest, Beatriz Sarlo, Nicolás Rosa, David Viñas que realizarían aportes desde el plano de la colección y el ensayo.

1.4.1 De la cultura popular a la literatura cultural.

Dentro de esta perspectiva, los datos contextuales sobre la vida y obra de Manuel Puig son fundamentales a la hora de registrar su posicionamiento gradual en los campos de producción cultural y literario. Así, un factor importante lo constituye la presencia de los intelectuales que generaron un impacto en la nueva cultura de masas gestando una transculturación transformadora de la cultura. Este hecho es visible a partir de las distintas actividades y publicaciones que en apoyo de editoriales y de críticos transformaron el arte y la literatura tradicionales, tratando de encontrar así, las relaciones entre lo culto, lo popular y lo masivo; como lo deja ver Alejandro Herrero Olaizola: “de este modo, al involucrarnos...-ya sea como oyentes, lectores o espectadores-nos convertimos de manera pasiva en analistas, comentadores y críticos sociales, políticos, históricos y culturales.”(2000 12). Por lo anterior, es válido agregar que las culturas populares desde un principio se verían representadas por fenómenos de masificación que guardaban relación con la modernización; para dar un ejemplo se tenían la prensa, la escuela, la radio y el cine como fenómenos que requerían de habilidades con miras a adquisición de

trabajo y de la producción simbólica. De esta forma, la idea era entender las nuevas maneras de enunciar y comunicar imágenes, y cómo éstas se relacionaban con la escritura.

Por otro lado, es Beatriz Sarlo quien realiza una revisión sobre las culturas populares en Argentina y recoge en varios trabajos apreciaciones al respecto del papel en la mediación popular que cumplió la escuela para aculturar²³ de manera efectiva desde las instituciones, así : “las culturas populares de países como el nuestro, (es decir con sociedades de inmigración y grandes núcleos urbanos) desde hace un siglo tuvieron a la escuela como punto de referencia...Lo que la escuela proporcionaba pasó a formar parte activa de los perfiles de las culturas populares”(Sarlo Sabajanes Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna : intelectuales, arte y video cultura en la Argentina*, 126). Esto, volviendo al contexto de *La Traición de Rita Hayworth*, es aún más claro si tenemos en cuenta Toto nuevamente nos deja ver cómo percibe la vida desde su escuela en la que dentro de una jornada normal aprende dibujo, ciencias, aritmética y asignaturas que han sido incorporadas como la de “dictado” y “lectura”. Adicionalmente, es clara la necesidad del aprendizaje de una segunda lengua como el inglés que demuestra el grado cultural en el que se puede encontrar la cultura de entonces en un intento por ser cada vez más cultos o letrados.

Por lo anterior, es posible afirmar que la incursión de elementos correspondientes a lo postulado por las vanguardias latinoamericanas, permitieron desde su *habitus* dominante orientar cómo se debían reciclar las influencias y préstamos de otras culturas, hasta el punto de resistir a las distintas oscilaciones de la cultura europea que incidió en la forma en que fueron abordadas en Latinoamérica. Por la misma situación, el arte mantuvo su credibilidad desde los límites de la esfera estética hasta lograr intersectar los universos políticos existentes. Así, la cultura posmoderna del consumo implicaba desjerarquizar los discursos y reivindicar la diferencia al mismo tiempo que evitaba los cuestionamientos sobre las

²³ En los términos de Fernando Ortiz.

desigualdades, pues su propósito al incluir elementos *kitsch* en la cultura popular a través de estrategias como la inclusión de tangos y boleros en el cine, permitía un mismo lugar de enunciación para las clases altas y bajas. Es este espacio de reflexión provocado por las vanguardias el punto inicial para que Puig desarticulara muchos de los supuestos del canon literario argentino.

Todo el entramado de las distintas obras de Puig que se iniciarán con *La traición de Rita Hayworth*, nos llevan a reflexionar sobre la dualidad que existe en las mismas; por un lado, con el ingrediente femenino que está siempre presente; y, por otro, con la cara del lugar común en términos de lo discursivo como puente que permite la apertura a lo *kitsch*.

Se puede confirmar con lo anterior que, desde las marcas o índices de lo femenino y de la narrativa del “mal gusto” Puig genera las condiciones para darle un vuelco a la literatura argentina regida por el buen gusto y la sobriedad en el estilo. Lo anterior es más fácil de entender si se recuerda la incidencia de Borges en las revistas literarias (*Sur*) y cinematográficas (*Crítica*) en las cuales dejó claro que era necesario mantener un lenguaje culto en su estilo con el fin de recrear sus historias desde un grado de universalidad entendido tan sólo por la “ciudad letrada”. De otro lado. Al respecto nos dice José Amícola en la recopilación sobre el tema de culturas que realiza Roland Spiller que: “para Puig el mejor campo de estudio y experimentación se ha hallado evidentemente en los subgéneros triviales, pasados a través del tamiz de la mirada fílmica, que reproduce y apuntala la rigidez del maniqueísmo sexual, como portavoz de nuestro inconsciente” (*Culturas del Río de La Plata*, 1995, 157). Efectivamente, en el caso de las elaboraciones narrativas de Puig, sus textos no sólo tienen referentes sociales de una situación histórica concreta, sino que además nos muestran el acercamiento a otros intertextos que conforman la base del constructo ficcional en cuanto a que las obras de Puig parecen estar siempre hablando de las necesidades de albergar constantemente el sexo y a la vez del placer de lo trivial impuesto por el sujeto de enunciación masculino.

Por lo anterior, vale la pena agregar que las alusiones de Puig repetirán los procedimientos del género comedia o melodrama familiar - para hablar específicamente de las dos primeras obras, llevando todo a una transcontextualización que provocará el trasvase del elemento *kitsch* por medio del giro que se realiza entre enunciación y enunciado. Por consiguiente, se da la construcción a la manera del *pop art* (explicado con anterioridad) que se caracterizaba por hacer uso de imágenes de la cultura popular adquiridas de los medios de comunicación, y en algunas oportunidades de crear espacios ficcionales con fragmentos o residuos de la cultura popular. En esta búsqueda que emprende Puig sin alejarse de los elementos propuestos por el “arte pop” o *pop art*, se encontró con nuevas técnicas de representación del discurso o discursos sociales y el uso que se podía hacer de los géneros, es decir, que logró elaborar un discurso dentro del *campo* político,²⁴ de las formas populares desafiantes de los límites de la parodia, el consumo y la consolación como forma de engaño, sin dejar de lado el placer de la seducción. “Aunque se trataba de una propuesta que polemizaba con otras...el *pop art* había abierto, desde fines de los 50, un espacio de legalidad de lo popular en el interior del discurso letrado²⁵ y legitimaba lo popular como sustento, como discurso y base de las zonas de cultura alta” (Giordano 85).

1.5 El universo postmoderno de Puig: una mirada cultural a la poética y política del *kitsch* y el *camp*.

Una de las razones que nos obliga a hablar de *pop art*, para poder referirnos al universo de Puig, es sin duda el lograr entender bajo qué universo se movía la cultura argentina de la época, y así poder ubicar la estrategia empleada por este autor para lograr ajustar dentro de un esquema, un universo narrativo en el cual se incluían los melodramas cinematográficos y radiales, las letras de tangos y boleros, de

²⁴ Entendiéndose desde Bourdieu como aquel que define las prácticas políticas como un campo social específico, con características similares a las de los demás campos de producción.

²⁵ Estas notas corresponden a Beatriz Sarlo citada por Giordano, Alberto en Manuel Puig la conversación infinita.

escrituras y de conversaciones que tenían un tono banal, pero que a la vez gustaban a la gente culta o letrada. Para dar contexto a lo anterior, es necesario revisar cómo Puig se encarga de tomar cada uno de estos elementos y hacer uso de éstos para la composición de la trama, permitiendo así que se hagan cargo de la instancia narrativa gracias a la correspondencia establecida entre la ficción de obra literaria y la realidad vivida por la cultura de masas como lo expresa Graciela Speranza: “los géneros populares son, en este sentido, los lugares comunes del discurso literario: un espacio de encuentro pactado de común acuerdo”. (*Pubis Angelical: sobre el uso del género*, 166).

En concordancia con lo anterior, los artistas pop trazaron contravías frente a convenciones del gusto mediante la afirmación de una propia sensibilidad posibilitada por el uso de unos materiales exclusivos; como lo aprecia Morín en el texto de Jesús Martín Barbero *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía* (1987), al referirse a la función de osmosis desempeñada por el folletín entre la corriente burguesa y el imaginario popular que al mismo tiempo servía de mediador , daba la idea a las clases populares de adquirir un cierto grado de cultura: “Junto a los imaginarios del nacimiento, la sustitución de los hijos, las falsas identidades, el folletín introduce la búsqueda del éxito social y los conflictos sentimentales...”(153) En Puig esos materiales corresponden (como ya se mencionó) a la inclusión y uso de los melodramas cinematográficos y radiofónicos, las letras del cancionero popular, la literatura sentimental y los discursos de la clase media.

Cabe concluir que, algo que ubica muy bien a Puig dentro de este universo del *pop art*, es esa tensión entre el deseo tácito de originalidad que se propone con la aplicación y uso de una estética particular (al dejar que hablen los personajes y desaparezca el autor) o desde la seducción a las formas populares al llamar la atención del grupo heterónimo como del autónomo dentro de un espacio en el cual se

conjugan los “principios de jerarquización” de los que habla Bourdieu²⁶; por otro lado, es Puig quien reúne la admiración de los escritores de la época que lo ven instaurarse dentro de la popularidad nacional e internacional con la inclusión en sus obras de una gama bastante amplia de definiciones estéticas y culturales, muchas veces contrarias a los postulados de otros escritores reconocidos o de la misma crítica literaria.

1.5.1 El *camp* y la cultura de masas.

Hablar de *camp* es acercarse a la categoría del “mal gusto” dentro de un campo cultural que conforma y negocia el modo en el que los intelectuales de los 60 se apropian de la inmediatez seductora de las masas, y llegan a conservar los privilegios que se tenían dentro del capital cultural en su estado objetivado. Así, en contra del consumidor de lo *kitsch*, quien consume lo *camp* es un conocedor de su idiosincrasia y de la cultura de masas que guarda una perfecta sintonía con el tema de la sexualidad evidente en el campo de poder argentino como lo explica Graciela Speranza: “Si volvemos a la sistemática atribución moderna del género femenino a la cultura de masas, se entiende que la sensibilidad *camp* se vincule con lo andrógino y al gusto homosexual...” (*Manuel Puig después del fin de la literatura* 56) Tan igual es su distanciamiento de la originalidad y el gusto que sostiene por la copia puesto que “...no sólo hay una visión *camp*, una manera *camp* de mirar las cosas. Lo *camp* es también una cualidad perceptible en los objetos y en el comportamiento de las personas. Hay películas, vestidos, canciones populares, novelas, personas, edificios *camp*...” (*Contra la interpretación* 353). En una perspectiva igual nos ratifica que lo *camp* dentro de ese gusto que poseen las personas responde en materia de género sexual, a lo marcadamente atenuado y a lo fuertemente exagerado; sin duda alguna,

²⁶ De esta forma se entiende que la jerarquización externa se da en función del conjunto de criterios que conforman la fama temporal del artista, en otras palabras, si el producto vende y satisface a un considerable público. Por otro lado, el principio de jerarquización interna pone su mirada en el artista y su labor, ajeno al mercado e indiferente a los elogios del público, desinteresado por la fama mediática y centrado en convertir la escritura en un arte.

un ejemplo muy pertinente es la belleza de Greta Garbo como referente de lo más refinado del atractivo sexual femenino.

Dentro del proceso de creación de sus obras, Puig encuentra un referente inherente para la construcción de las mismas en la presencia Josef Von Sternberg quién en la socialización de su tetralogía incluye los diálogos que le fascinaban al escritor argentino; de otro lado, en la narrativa que Puig construye a partir de la ejemplificación de Sternberg, es posible advertir las imágenes, el humor y la sinceridad que van atadas al comportamiento de sus personajes en el universo de su historias. Adicionalmente, Sternberg encuentra de manera personal la conciliación con las demandas del gusto popular con su propia voluntad de experimentación estética: el exotismo de sus escenarios, la textura de la imagen, el claroscuro, los larguísimos fundidos, el barroquismo decorativo en pro de la construcción de una atmósfera irreal, pero abierta a la fantasía visual; su cine fue catalogado con los peores calificativos, así lo expresa Alberto Giordano: “Basura disfrazada de arte,...trivial” (Manuel Puig, la conversación infinita 72). Por consiguiente, si se revisa este gusto por la teatralidad que evidencian los personajes de Sternberg, son los mismos referentes utilizados por Puig en cuanto a que las actuaciones de sus personajes en *Boquitas pintadas* o en *La traición de Rita Hayworth*, dejan claro en el mundo del escritor argentino que la “performance” viene a convertirse en especie de reflexión sobre el conflicto de identidad inmerso en la utilización de máscaras, disfraces y nombres falsos empleados en sus obras. Por esta misma razón es que Puig no deja de lado el manejo del inconsciente y su relación con el mundo narrativo, al incluir arquetipos femeninos que se solidifican a través del cine de Hollywood a través de la actuación de la protagonista o actriz de moda; como aplica para Rita Hayworth a quien Puig se permitió incluir dentro de su primera novela, en un título que dejaba claro su papel protagónico, pero a la vez el sentido mítico de la *femme fatale* como lo expresa Giordano: “La figura de la “star” femenina se profana sin perder por eso sus cualidades míticas esenciales la *femme fatale*, fantástica en su frigidez destructiva, se adapta al

nuevo clima realista: la energía erótica de la *vamp* se trasnmuta en la *good-bad-girl*, una mujer inicialmente impura que esconde ...todas las virtudes de la virgen: alma pura, bondad innata, corazón generoso” (112).

En consonancia con lo afirmado anteriormente, el *camp* focaliza su trabajo sobre manifestaciones que se adhieren a los discursos y actitudes sociales en todas las épocas bajo la presencia continua de una nueva mirada sobre la realidad que sospecha y se inquieta sobre la tradición de una determinada región, como el caso de las culturas y tradiciones en Argentina, para el caso que atañe a Puig.

Una apreciación que hace falta realizar al respecto del *camp*, se centra en la influencia de algunas piezas teatrales francesas que repercutieron en artistas argentinos radicados en París como Víctor García, Jorge Lavelli, Jérôme Savary y Alfredo Rodríguez Arias, con títulos como *Sainte Genevieve dans sabaignore*(1966), *Eva Perón*(1969-1970), *L’homosexuelou la difficulté de s’exprimer*(1971) entre otras; obras en las cuales aparece lo *camp* de la mano del travestismo, como en el caso de la pieza maestra: *Las criadas* de Jean Genet bajo la dirección del argentino Raúl Damonte Botana conocido en el mundo artístico como Copi (1939-1987). En este trabajo Copi realiza el cambio radical al dejar que los papeles femeninos sean interpretados por varones que en ningún momento ocultaran su condición masculina en la encarnación o representación femenina: lo que realmente compromete dos perspectivas, la primera centrada en una “resignificación” de las imposiciones sexuales creadas por la sociedad y la segunda orientada a la expansión del *camp* mediante la utilización del discurso *gay* con alto grado de sátira en toda su dimensión social.

1.5.2 El *Kitsch* en su dimensión social.

Una vez realizada la revisión de dimensión social del *camp*, es necesario realizar el acercamiento al concepto *kistch*. Por consiguiente, se debe precisar que hace parte del reciclaje estético despreciado por

la cultura alta que lo catalogó dentro de “la estética del mal gusto” como “el mal gusto del buen gusto”, en palabras de uno de sus principales teóricos: Moles-Wahl. Al referirnos al *kitsch* es inevitable revisar aquella sensibilidad a la cual está ligado este concepto, sus manifestaciones referidas a la producción y el consumo de objetos artísticos como a la estetización de los diferentes dominios de la vida social desde la cual se afirma constantemente una asimilación del arte con una presunta elevación cultural; en otras palabras: “entroniza el arte como un bien superior,(...) que impregna de sublimidad a quienes entran en contacto con él, (...) reduce la potencia de sus efectos al cumplimiento de ciertas funciones prácticas(...): la decoración y la ornamentación” (Amícola, Camp y posvanguardia, manifestaciones culturales de un siglo fenecido 103).

De igual forma, se le considera desde su aparición como una tentativa que se basa en resolver estéticamente la tensión existente dentro de un conflicto moral inherente a la pequeña-burguesía: la “tensión entre un modelo de vida romántica y un deseo de instalación confortable” (Barbero 156). El *kitsch* en su sensibilidad suele alimentarse de la redundancia, de las formas más grotescas, de lo conmovedor y de aquello admirable; desde otra mirada, es aquel mal gusto de creer que el arte es algo de buen gusto y que aquello catalogado como artístico consiste en una acumulación de efectos sentimentales que le dan brillo a la vida como ya lo han mencionado estudiosos del concepto como Moles-Wahl (*Kitsch y objeto*). Es así como lo trata de mostrar Puig en sus novelas al referirse a los discursos y creencias que identifican la clase media en determinados momentos históricos del país con sus dosis de inautenticidad, de impostura y del conservadurismo con el que se caracteriza a la moral pequeñoburguesa. “Puig no es *kitsch*, sino que pone a funcionar el mal gusto en su literatura” (Paez 56).

Los anteriores aspectos nos permiten revisar en *La traición de Rita Hayworth* algunos elementos que guardan relación con el objeto *kitsch* de estudio, resignificando la música clásica a través del interés que despierta en el padre de Herminia creer que la vida de Schubert guarda para él un significado sublime.

Otro aspecto que evidencia la presencia del *kitsch*, se da a través del personaje de Mita cuando ésta se entusiasma con algunas películas que ve. Estos referentes pertenecientes al espacio que ocupan los personajes en las novelas de Puig y sus distintas reflexiones hacen parte de una exagerada representación de elementos cursis en sus novelas; estos juegan un papel importante en la construcción de sus obras al mostrar un alto grado de solidez a la pretensión implícita de conmover a sus lectores a través de alusiones relacionadas con un *kitsch* religioso, político, patriótico y por supuesto artístico.

Entendido desde el universo Puig, el *kitsch* es también “el deseo de dar un baño de belleza prefabricada y de lustre moral a las vulgaridades de la vida” (Páez 62). En un acercamiento más detallado sobre el concepto *kitsch* es válido recordar que ha sido utilizado para referirse a ciertos productos artísticos y culturales determinados desde el siglo XIX. Sin embargo es sólo a partir de la llegada de las teorías posmodernas donde el concepto adquiere una revalorización y se estudia junto a otros fenómenos de interés cultural como los medios de comunicación de masas y el arte popular. Adicionalmente a la solidez que se pretendía mostrar con la implementación de este estilo se realizaba una imitación irreflexiva y se abría la oportunidad para poder mezclar y reciclar otros estilos o miradas artísticas, incluyendo además los objetos *kitsch* que provenían de Alemania.

Por otro lado, en los estudios que realiza Umberto Eco en *Apocalípticos e Integrados* (2009) presenta una revisión etimológica del concepto *kitsch* desde la óptica de teóricos como Ludwig Giesz y su obra *Phaenomenologie des kitsch* (1960), de Walter Killy bajo el título *Deutscher kitsch* (1962) y finalmente los trabajos de Broch: *Algunas consideraciones acerca del problema del kitsch* (1974) . Por su parte Umberto Eco, sintetiza la idea de *kitsch* en aquello que en su estructura profunda “implica cierto desprecio y un deseo de diferenciarlo del gran arte, del arte culto de las elites” (65). Al mismo tiempo que recuerda la afirmación realizada por Giesz, quien se refiere al término desde la contextualización del verbo *kitschen*, desde varios sentidos equivalentes a “ensuciarse de barro por la calle” o “barrer

mugre de la calle”, sin dejar a un lado la referencia a aquellos “muebles a los cuales se les da un tratamiento especial para hacerlos pasar por antiguos” (Eco 67). De igual manera se refiere al verbo “vertkitschen” que traduce “vender barato”, tal vez sea esta la razón por la cual a partir de 1860, el término indicase el gusto vulgar de los nuevos ricos.

En relación con el *kitsch*, Umberto Eco agrega su relación con el gran arte y la cultura de masas, haciendo énfasis en aquello que él termina por denominar “civilización de masas”; al respecto es puntual al indicar que el *kitsch* tiene como propósito principal “provocar un efecto sentimental” (Eco 68), en otras palabras de ofrecerlo ya provocado y comentado, ya confeccionado, de modo que el contenido de la anécdota sea menos importante que el efecto crítico o reflexivo producido en el lector.

Finalmente, Eco advierte que lo *kitsch* no incluye todos los efectos de los productos de la industria cultural, sino solamente aquellos que por tradición son utilizados en las obras de arte; en este sentido podría establecerse una definición del *kitsch*: “...aquello que se nos parece como algo consumido; que llega a las masas o al público medio porque ha sido consumido; y que se consume(...) precisamente porque el uso al que ha estado sometido por un gran número de consumidores ha acelerado e intensificado su desgaste” (Eco 72). De igual manera realiza la revisión Matei Calinescu reafirmando la presencia del *kitsch* en relación con la aparición de la vanguardia tras la segunda guerra mundial; en su apreciación, el autor permite entender cómo *kitsch* y *camp* presentan una línea delgada a la hora de tratar de definirlos. Adicionalmente, indica cómo el *camp* cultiva el “mal gusto” bajo la forma de refinamiento superior y de características generalmente concebidas por un círculo de intelectuales homosexuales, permitiendo al mismo tiempo recurrir a las formas y técnicas artísticas relacionadas con las más obvias variedades de lo *kitsch*. De esta forma lo relaciona con apelativos recurrentes a la falsedad, o al arte falso que incide en la imitación, la falsificación y la mentira.

En relación con otro aspecto interesante sobre el *kitsch*, Calinescu lo define y revisa etimológicamente: “en Alemán, de donde proviene *kitsch*, tiene un número de sinónimos...tales como *Schund* o trivial, y compuestos léxicos, como *Schundliteratur* o *trivialliterature*...empleados indiscriminadamente para denotar lo “*kitsch* literario”; de igual forma lo revisa Hermann Broch, otro estudioso del concepto en su artículo “*kitsch* y arte de tendencia” (1955) quien se refiere a la dimensión ética como referente del arte, considerando que para el efecto toda finalidad extra-artística (moda, entretenimiento, emociones) que haga parte del arte puede convertirse en tendencia y caer en lo *kitsch*, implicando con esto la sustitución de la categoría ética del arte por la categoría estética en donde lo que importa es el efecto; Broch resalta que como arte de imitación que es, el *kitsch* no produce ningún “acto formativo nuevo” ya que su objetivo es satisfacer impulsos. (Broch, 7-13). Así, considera de igual manera que lo *kitsch* siendo catalogado como barato o caro, es “sociológica y psicológicamente” la expresión de un estilo de vida, que corresponde a la burguesía o la clase media que se lo apropia.

Calinescu que apoya a Broch, recalca su atención en definir al “hombre *kitsch*” para indicar como ente catalizador del elemento artístico y estético cuando afirma: “lo que caracteriza al hombre *kitsch* es su idea inadecuadamente hedonista de lo que es lo artístico o bello(...)” (Eco 80) Por razones que pueden analizarse en términos históricos, sociológicos y culturales, el hombre *kitsch* desea llenar su tiempo libre con la máxima excitación a cambio de un “mínimo esfuerzo”(Ibíd., Eco) .

De igual forma se hace necesario incluir para este estudio del *kitsch* las afirmaciones y consideraciones que realiza al respecto Milan Kundera, en éstas demuestra que dentro de lo que corresponde a la novela la idea de *kitsch* comprende todo aquello que se ha convertido en imagen idílica, una religión reducida a algunas imágenes básicas, una estética condensada en la separación gradual entre los signos, los símbolos y los referentes. De tal forma que para Kundera “la obra *kitsch* no contiene la complejidad de

la vida puesto que, al arrojar un velo rosado sobre lo real...reemplaza el mundo de la experiencia por una serie de imágenes planas y vacías” (Eco 85) .

Por cuanto hemos realizado una revisión de los conceptos *kitsch* y *camp* como de los referentes sociales y culturales que enmarcan la obra de Manuel Puig, es preciso ingresar al estudio de las obras. De tal manera que los siguientes capítulos recorren el estudio de éstas y de su relación con los conceptos estéticos ya mencionados.

2 LA TRAICIÓN DE RITA HAYWORTH: UNA MAQUINA DE ESCRIBIR CON TRANSCRIPCIONES CULTURALES.

2.1 La fuerza reproductiva y el carácter social del cine en el universo de Manuel Puig.

En un pueblo polvoriento de la pampa argentina se desarrolla la historia de Toto: un niño a quien le gusta el cine y se refugia en éste porque se siente distinto a los demás. A este gusto por el cine invita a sus familiares y vecinos, que le sirven de protectores de una realidad que no acepta del todo; así, elige cómplices de sus tardes de cine a quienes participan de su rebeldía y su impotencia para adaptarse al medio: Teté (vecina), Héctor (su primo seductor), Paqui (compañera de juegos), Choli (la viuda) y Delia (seducida y abandonada, amante de los cosméticos). Sobre el telón de fondo de la novela se encuentra Rita Hayworth, la figura mítica del cine hollywoodense que adquiere importancia gracias a la incursión del cine norteamericano en la Argentina de entonces.

El paisaje de La Pampa, que en realidad es la ausencia de todo paisaje, resulta una pantalla en blanco donde cada uno proyecta las fantasías que quiere. Ahí un niño (Toto) que no puede aceptar la realidad por sentirla hostil cambia los términos y toma como realidad a la ficción, ya sea la ficción del cine o la que le dicta su propia imaginación²⁷. En esa pantalla suya, la bondad es siempre premiada y la gente buena es hermosa. Hasta que Rita Hayworth en *Sangre y arena*, prueba ser hermosa, la más hermosa tal vez, pero también perversa... ahí comienza el drama, que del sueño pasa a la más cruda realidad²⁸

²⁷ Su autor en una entrevista que le ofrece a Felisa Pinto en 1973 se refiere a su primera obra afirmando que se trata de la historia de una familia de clase media que vive en un pueblo de La Pampa en los años '40.

²⁸ En 1973, Felisa Pinto le propone a Manuel Puig protagonizar el piloto de un programa de entrevistas que tenía como objetivo difundir la obra de diferentes autores por boca de ellos mismos. Coincidiendo con la aparición de *The Buenos Aires Affair* y el comienzo del rodaje de *Boquitas pintadas...* este es un fragmento de esa entrevista que corresponde a la primera obra *La traición de Rita Hayworth* tomada de <http://manuel-puig.blogspot.com/2009/07/rita-hayworth-es-la-alegria-de-vivir.html>. Última consulta julio 15 de 2013.

Dicho de otra forma, a través de la escritura de *La traición de Rita Hayworth*, Puig nos da cuenta del relato que hizo de sí mismo para contar la historia de su entrada a la literatura, de cómo en distintas oportunidades y de qué modo se convirtió en escritor con *La traición de Rita Hayworth* como propuesta inicial que denominó “el accidente de las treinta páginas de banalidades” (Jill-Levine, Manuel Puig y la mujer araña 156).

En *La Traición de Rita Hayworth* se refleja el descontento de Puig como intelectual con respecto a la realidad que lo circunda, pero se vale de ésta para construir universos desde los cuales deja claro cómo vive el obrero, o cómo habla la gente que pertenece al servicio doméstico; el rescate de lo popular se vuelve una constante que incluye en su narrativa como el diálogo de las empleadas domésticas en el segundo capítulo de la obra: “-yo tengo que preparar el matambre, no seas roñosa, ya te dijo la señora que lo que ensucie el nene lo tenés que limpiar vos.....--yo no soy roñosa, ¿Quién tiene el delantal más limpio, vos o yo?” (22). De igual forma pasa con los bienes de consumo que hacen parte de la vida de sus personajes, y constituyen la obsesión que respaldará la constante de ascenso social que se evidencia por la compra de muebles. Sin embargo, otro ingrediente importante del cual se vale Puig para la construcción de sus historias radica en esa ficción que adiciona a éstas, ayudado de las distintas transiciones que realiza del cine a la realidad y viceversa; de esta forma es capaz de engendrar una imagen de la sociedad de consumo caracterizada por imitar comportamientos de estrellas de cine en su manera de actuar, lo que realmente lleva a pensar en la fuerza reproductiva del cine. Puig contempla así al cine como aparato de reproducción, pero al mismo tiempo de escenario que denota la lucha y la resistencia de una clase social que imagina que los “...sueños de toda una vida pueden hoy ser realidad” (264) y que se pregunta “¿Qué es lo que los amantes buscan allá en el fondo del mar?” (265)

Sin duda, el interés de Puig al incursionar en el *campo* literario era crear algunos efectos críticos sobre la institución literaria que lo rodeaba, sobre aquel *campo* intelectual autónomo del *Boom* que no le había

propiciado un espacio de enunciación, pero que trataba de agradar desde el uso de las técnicas de la novela europea y norteamericana que el mismo *Boom latinoamericano* utilizaba: monólogos interiores y cortes espacio temporales²⁹, pero que Puig acompaña de un montaje “culto” que negocia fácilmente con la retórica del melodrama y del cliché, respaldando su literatura y afinidad con la cultura de masas:

“la versión original de la traición de Rita Hayworth contenía numerosas alusiones a la alta cultura que él sacó poco a poco como si fueran andamios, dejando lo que realmente importaba a sus personajes: las películas. Al desafiar el elitismo de sus compatriotas argentinos, tendría que hacer valer su marginalidad, afirmar su populismo sentido de corazón, promover su carácter no literario como un nuevo valor positivo” (Giordano 60)

Estos dispositivos a los cuales alude Puig en sus novelas tienen que ver con aquello a lo que se refiere el *kitsch* cuando compromete la “expresión del estilo de la clase media” y lo convierte en objetos de representación de los discursos y las creencias exclusivas de esta clase³⁰. De esta forma encontramos situaciones que dan fe de las diferencias adyacentes a la “ciudad letrada”, en tanto hablamos de una cultura argentina que presenta dicotomías como: ciudad versus campo, civilización versus barbarie o en la oposición urbano versus lo rural. Esther es un personaje que nos deja claro el juego de dicotomías evidentes en la novela a través de sus pensamientos en la mañana del domingo 7 en su diario: “pero mis hijos van a tener bicicleta, aunque nosotros no la hayamos tenido” (218). De igual forma nos lo reitera cuando afirma que uno de los consuelos del pobre es que salga el sol o cuando duda si la “E” con la que empieza su nombre corresponde a la “E” de “esperanza”. Esto realmente obedece a la mirada sobre los bienes de consumo que Puig enmarca en la mirada y la obsesión por la compra de objetos que darán la impresión a quienes los poseen de un cierto ascenso en la escala social.

²⁹ Así lo expresa Lidia Santos en su obra *Kitsch tropical los medios en la literatura y el arte de América latina*(2001) disponible en Kindle (location 1346 of 6784)

³⁰ Según como lo revisa Calinescu (Cinco caras de la modernidad, modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernism)1991.

2.2 El *kitsch* o lo cursi de la apariencia burguesa en la pampa argentina.

Herminia es otro personaje que sostiene que la ética de la clase media es el camino a la felicidad, a pesar de lo miserable que es su vida y sobre la cual propone la filosofía de “vivir sin pensar”: “tengo treinta y cinco años y ya estoy arrumbada en un rincón. Creo que a los cuarenta perderé el poco de esperanza que me queda y esos será la oscuridad total” (268). En consecuencia, los personajes nos hacen ver que el arte es cosa de buen gusto y que lo artístico consiste en una acumulación de efectos sentimentales que dan “brillo” a la vida³¹, lo cual nos remite a la presencia del *kitsch* sobre determinados momentos históricos que comparte una Argentina culta y popular. Sin duda alguna, las representaciones *kitsch* referidas al arte son “la alusión a aquella manifestación particular de la inautenticidad, la impostura y el conservadurismo representativos de la moral pequeño burguesa” (Giordano 90). Por otro lado, también es clara la no asimilación del punto de vista estético que se afirma en la obra de Puig en relación con el mal gusto evidente en las manifestaciones de sensibilidad de sus personajes.³² Por consiguiente, en *La Traición de Rita Hayworth* la revisión estética del *kitsch* se puede evidenciar en la representación de los lugares comunes de algunos discursos (estéticos, políticos, religiosos, sentimentales) en los que las voces narradas sostienen su enunciación, como por ejemplo la creencia del padre de Herminia en cuanto interpreta que la vida de Shubert tiene un significado sublime.

Por otro lado, encontramos “representaciones cursis” que sin ser consideradas objetos de arte o creencias en valores artísticos, sostienen un alto grado de estetización y a la vez cobran fuerza al ser potencialmente conmovedoras. Otro aspecto en el cual vuelve a hacerse evidente lo *kitsch*, es en lo político y sus distintas representaciones que llevan a cuesta el imaginario populista, de la dignidad y la santidad del trabajo a través de la escritura que utiliza Esther para redactar su diario íntimo en el

³¹ Esta apreciación hace parte de la definición que le da Moles-Wahl (1971, 168) citado por Alberto Giordano (Manuel Puig, la conversación infinita) como base de consulta para el presente trabajo.

³² Así lo afirma Páez (1995) citado por Giordano (Manuel Puig, la conversación infinita 12)

capítulo XII y transmitir al lector la violencia contenida, su resentimiento, o para ilusionarse con un final feliz: “Lo importante, diario mío, no sería en cambio el cabello, ni el delantal, sino una mirada inteligente y segura como las manos que manejan el bisturí, o las tijeras, o el odiado torno de la amable dentista del sindicato” (Puig 241). Con lo cual nos permite acercarnos a la percepción que tiene del imaginario social en cuanto a profesiones y trabajo corresponde.

En síntesis, Puig hace uso del *kitsch* en todas sus manifestaciones: lo artístico, religioso, político, patriótico, de la iconografía y enseñanza escolar; en la exageración de lo amoroso, en los tangos, los boleros y el melodrama. Estos pretextos que utiliza el autor para promover su estética, permiten apreciar de manera clara la repercusión del *kitsch* en la obra de Puig bajo la forma en que hace “un uso político de lo popular que desecha la parodia y los límites estrechos del consumo y la consolación”³³. Es de nuevo Esther quien nos advierte de nuevo sobre la presencia de lo *kitsch* en la obra cuando al leer su diario nos presenta la retórica que Perón empleaba en sus discursos “...!Perón!, en un año que eres presidente no caben en las páginas de cada día de todos los meses de este año de periódicos las cosas que has hecho por nosotros...y sin embargo caben en tu corazón ¡juguetes para tus niños! Todos los niños desvalidos del territorio nacional, ¡leyes para tus obreros! que no han de ser humillados...” (224), lo que demuestra cómo el peronismo aparece a lo largo de la obra como un discurso melodramático tan importante para la cultura como las películas norteamericanas, los folletines del siglo XIX y las novelas rosa. Al mismo tiempo, nos evidencia la búsqueda narrativa de Puig por el lugar común *kitsch* implícito en las verdades emitidas por los tangos como estrategia para agradar a editores y lectores de una clase social privilegiada cargada de sensibilidad *camp*. Esto en realidad lo que advierte es su gran aceptación por la cultura de masas como lo explica Eco: “en ocasiones su reconocimiento es instintivo, deriva de

³³ La afirmación de Graciela Speranza se hace válida desde el análisis sociocrítico, al advertirnos que el ámbito de la política para Bourdieu “no corresponde a la visión tradicional de las ciencias sociales y políticas como un campo social específico, con características similares a los demás campos de la producción cultural”.

la reacción indignada ante cualquier manifiesta desproporción, ante algo que se considera fuera de lugar o una expresión enfática no justificada por la situación...” (Apocalípticos e integrados 83)

2.3 Cultura de masas, cultura erudita y *Kitsch*.

La cultura de masas se da como resultado de la transición que sufre la cultura popular por convertirse en cultura de clase y los medios. Sin embargo, este ejercicio de lo masivo se ha gestado lentamente desde lo popular hasta el punto que la crítica literaria y social ha catalogado la cultura de masas (en el peor de los casos) como un proceso de vulgarización y decadencia de la cultura culta. Esta situación también es válida dentro del universo de Puig que ve en lo popular una fuerte relación con el concepto estético del *kitsch*³⁴.

Ahora bien, desde esta revisión de la cultura de masas para el caso de *La traición de Rita Hayworth* podemos afirmar que Puig incorpora en ésta el uso distanciado, y representativo de lo popular, a partir de las consideraciones exuberantes y banales del director austriaco Josef Von Sternberg; sin duda, a través de la experimentación narrativa que se da en las distintas experiencias que observamos a través de Toto se puede divisar el ejercicio de experimentación que se propone Puig; en primera instancia, es desde todas y cada una de las actividades que ejecuta Toto que se puede encontrar el juego de la composición literaria que presenta éste como “la película que más me gustó” (244), ejercicio desde el cual nos acerca a su voz que rompe por primera vez el silencio de la siesta en Coronel Vallejos al

³⁴ Como lo menciona Eco, la cultura de masas difunde también productos de entretenimiento sin que se pueda entrar a juzgar como positivos “...(comics de fondo erótico, transmisiones de lucha por televisión, *telequiz* que constituyen un incentivo para los instintos sádicos del gran público)...” (61). Este dato lo que permite es aclarar que no es cierto que los medios de masa sean conservadores desde las perspectivas del estilo y la cultura sino que por el contrario son renovadores en el lenguaje al introducir nuevos modos de hablar, nuevos giros, nuevos esquemas perceptivos como la mecánica de percepción de la imagen en el caso que corresponde a las nuevas gramáticas del cine, de la transmisión directa, del comic, en un universo que puede proponer un estilo periodístico sin indicar con esta afirmación que se convierta en un imperativo.

intentar llenar ese vacío, recordando alguna película de las mencionadas en el primer capítulo: “mamá me dijo que pensara en una cinta para que no me aburriera en la siesta” (76)³⁵.

Por otro lado, en las preferencias de Toto veremos también la revisión del arte como “disfrute estético”, esto es, la revisión desde aquellas versiones hollywoodenses de los grandes clásicos: “melodramáticas comedias musicales con Ginger Rogers y Fred Astaire (Romeo y Julieta, de George Cukor, la historia de Vernon e Irene Castle, de H.C. Potter)...” (Jill-Levine, Manuel Puig y la mujer araña 138)³⁶. Por lo tanto, lo que apreciamos es la evasión de la realidad gracias al cine como vía de escape a la ausencia materna y el momento inútil de la siesta al que nos referimos antes como una especie de estímulo de los efectos, un aspecto más que nos permite apreciar el elemento *kitsch* en esta obra. Esta prefabricación e imposición del efecto como principio del *kitsch* mencionada por Eco (2009) es producida a partir de la redundancia de significantes en el lenguaje.

Dicho de otra forma el estímulo del efecto *kitsch* se produce dentro del campo cultural donde el arte se constituya no como técnica a una serie de operaciones diversas, sino como forma de conocimiento operada a través de una formatividad emprendida por el autor con la ayuda de varios dispositivos, y que logra la contemplación desinteresada de su obra; En la narración, por el contrario este estímulo *kitsch* como lo menciona Eco: “no asume funciones de conocimiento, interviene solo para reforzar el estímulo sentimental” (2009 86) este es el caso de la “la traición” como índice narrativo enigmático en el título de la obra de Puig, que no se da por el simple hecho de que ésta contenga una manera o estética distinta de las otras obras construidas para la misma época, al involucrar el nombre de *Rita Hayworth*, una actriz reconocida para contar una historia, que lo que menos tiene es la participación de ésta como personaje; no obstante, Puig logra efectos sentimentales en los seguidores de esta estrella de cine a través de su

³⁵ El primer alter ego de Puig y el referente de los diálogos banales y la cronología que destaca al relato.

³⁶ Entendido como captación de la forma en que determinadas sociedades, integran el arte de modo profundo en la vida cotidiana, estimulando determinadas reacciones lúdicas, religiosas, eróticas como lo explica Eco en Apocalípticos e integrados.

inclusión en un ejercicio literario en el cual sólo aparecerá al final para indicarle al lector que ha sido traicionado, porque de ella realmente sólo encontrará un club de fans que se quejan de que su ídolo se haya retirado de la actuación. Esto es lo que hace distinto el ejercicio de Puig, ese trabajo con formas populares y sus respectivos modos expresivos que guardan un acercamiento con el arte (en este caso con el cine).

Es claro entonces porqué los personajes de *La traición de Rita Hayworth*, ven reflejados en la supuesta vida y felicidad que les ofrece su estrella de cine³⁷; expresado de otra forma, es a través de los estereotipos del cine que ven y critican los personajes de Puig que el lector está convencido de haber consumido arte, y de haber visto cara a cara a través de la belleza, la verdad³⁸. Así lo percibe Toto, en su segunda etapa de iniciación en la que nos permite analizar el lugar que ocupa para su madre la representación de lo cotidiano en la pantalla gigante y en cambio para él lo verdaderamente importante radica en la reproducción; de igual forma sucede con el tercer capítulo de aprendizaje artístico de Toto, desde el cual advertimos su fascinación infantil por el cine cuando nos permite abordar “la película que más me gustó”. Su elección se centra en *El gran vals* (1938) de Julien Duvivier, e improvisa una versión personal hollywoodense de Johann Strauss, copiando, recreando, inventando peripecias delirantes para la trama, acentuando los efectos sentimentales, del fatalismo romántico, y la extravagancia entre otros. Esa extravagancia por la pasión cinematográfica se va a traducir en un juego infantil que tiene como referente la copia, el collage y el montaje que al final se convertirá en “literatura”. De tal manera que aquello artesanal con lo que empieza Toto es el referente más importante de los postulados estéticos del *Pop Art* “la apropiación celebratoria del gusto popular, el uso de materiales de la cultura masiva y de técnicas de reproducción deliberadamente impersonales” (Speranza 33) Así lo demuestra Puig en su primera obra al convertir la falta en libertad experimental y a la vez potenciar la búsqueda en la

³⁷ En otras palabras, como lo menciona Broch, el *Kitsch* no hace tanto referencia al arte, como a un comportamiento vital, puesto que el kitsch no tendría proyección ni existencia sino tuviera como aliado un *Kitsch –mensch* (mensaje) como una forma de mentira a través de la cual pueda reconocerse

³⁸ Para profundizar este aspecto referirse a la obra de Eco, *Apocalípticos e integrados*.

trasgresión y la diferencia en la repetición; sin duda alguna, es el *pop art* el que estimula la incorporación de la cultura masiva y a la reproducción como operaciones estéticas legítimas que se solidifican, gracias a la implementación de nuevos materiales y procedimientos.

2.4 *Camp* o el gusto por lo andrógino y las artes decorativas.

Lo *Camp* en Puig para el caso de *La Traición De Rita Hayworth*, nos permite advertir cómo “ese amor a lo no natural” (Sontag 113), configura la dinámica de experimentación de las emociones desde una mirada al pasado llena de nostalgia. Allí, en esa retrospectiva que ejecuta con maestría, recupera los momentos considerados de alguna manera como “reaccionarios” de los cuales se vale para representar una *parodia social* de la Argentina llena de colores y de la teatralización exagerada en el comportamiento de sus personajes, y el giro inesperado de sus diálogos que tienden a revelar al lector el propósito implícito de la traición. De humor oscuro pero con mucha luz en su contenido *La traición de Rita Hayworth*, nos muestra desde la etimología de su título a esa “traición” como el deseo de revelar sin querer un círculo vicioso de traiciones: Jaime traiciona a Berto, que traiciona a su vez a Toto. A esta teatralización que ejecutan los personajes se suma la relación *camp* con objetos culturales considerados por algunos como formas populares que representan el lugar de enunciación homosexual de Puig y su relación con la parodia de la feminidad y de la masculinidad; un enigma que se encuentra implícito como elemento *camp* en la infancia de Toto, es el enigma del sexo. Este referente es siempre manejado desde un modo de enunciación dubitativo, un territorio de incertidumbre y de vacilación, pero nunca de certeza. Toto descubre que la sexualidad está en juego sólo cuando descubre el poder que adquieren las palabras en ciertos contextos: “...Pocha decime qué quiere decir cogía no podemos jugar a eso, tiene que ser un muchacho grande, con pelos en el pito” (Puig 42) o en el capítulo XI en el cual Cobito

muestra su particular manera de ver el sexo: “les quiero hablar del sexo pero no como lo entiende la sociedad degenerada...el sexo es amor y los tegobis de la jermu, la lunga, le das un beso y te quedas ensartado, tienen que venir los bomberos a desclavarte...las masturbación es un vicio...” (Puig 207). Siempre existe en sus personajes una careta con la cual cubren su identidad sexual a través de expresiones que denotan los modos en que socialmente se asume la sexualidad: pinchar, clavar, comer, coger, etc. Puig se vale de esta y otras estrategias para situarnos en la búsqueda de un conocimiento correspondiente a una mezcla de alta y baja cultura, muy propios de la posmodernidad³⁹ y de una sociedad de consumo masivo.

Ciertamente, Puig deja ver el *camp* como referente de posmodernidad y de una sexualidad inherente al cuestionamiento del *campo* de poder, podemos entender que éste (el *camp*) sólo es visible gracias a la parodia del discurso gay que se acompaña de la sátira social y se valida por el exceso. Al respecto, José Amícola resalta la importancia que en este sentido constituyó la presencia de Copi⁴⁰ como dramaturgo e ícono del teatro argentino, pues fue quien destacó la representación del travestismo y la inclusión de papeles femeninos representados por varones en cada una de sus piezas teatrales, y en algunos casos representados por el mismo Copi en algunas de sus puestas en escena.

Puig deja clara la influencia de Copi en sus obras, no sólo desde la inclusión de sus referentes teatrales o de representación, sino también a través de exceso *camp* implícito en las mismas; en el caso que corresponde al cine, se exagera cuando se trata de “ridiculizar lo que se ama”, como lo ha dejado ver en algunas entrevistas el propio Puig. De esta forma en el capítulo III, Toto en su soledad recuerda situaciones de su pasado bastante incómodas que posteriormente entrelaza con algunas secuencias de sus películas favoritas, con el propósito de transformarlo todo en historias fantásticas para de alguna forma desplazar la realidad de lo ocurrido en ese pasado. “Mamá lloró una vez que íbamos por la calle

³⁹ Definida por Jameson como una actitud del arte completamente nueva.

⁴⁰ Ver contexto del autor en el capítulo anterior.

pero no recuerdo por qué. ¿Cuándo? ¿Por qué lloras, mami? no me dice, pero la negrita y el pescadito están muertos flotando en la laguna, y por suerte después que se estrelló el avión Ginger Rogers y Fred Astaire bailan transparentemente en el recuerdo..” (Puig 46). Estos referentes del cine de entonces se suceden en el mundo de Toto y de su madre, gracias a las películas proyectadas en Argentina de los años 30 y 40 que incluían directores tan representativos en este ámbito como Raoul Walsch, John Ford, Howard Hawks, Vincent Minelli, George Cukor y Alfred Hitchcock, entre otros.

2.5 *Camp*: El ser impropio de las cosas y el gusto por la performance.

La preferencia por determinadas artes decorativas que se incluyen desde la primera escena hasta las últimas constituye otro de los elementos que hacen del *camp* una constante en la obra de Puig. Este aspecto es mucho más notorio en la obra de estudio a través de los diálogos infinitos que nos ofrece Toto, sobre cada uno de los aspectos decorativos que enmarcan su vida; no obstante son realizados o compartidos únicamente con su madre: este dato es bastante interesante si se tiene en cuenta que nunca entabla conversación sobre aspectos estéticos con personajes masculinos, de tal manera que la pregunta al respecto es necesaria: ¿cuál es la razón que lleva a Toto a eximir de sus diálogos a los hombres? La respuesta está en la rigidez que éstos representan en cuanto a sus intereses; por citar un ejemplo de manera precisa, vale la pena mencionar a su padre y a Héctor, quienes deben cumplir con el rol masculino al ser fuertes, carentes de sensibilidad, fornidos, con un gusto afinado por el sexo femenino al que se refieren sin temor de manera vulgar y peyorativa. Por otro lado, dentro de esa exageración *camp* de la que ya hablamos en párrafos anteriores se destacan las indicaciones que Toto recibe de su padre “los hombres se hacen a golpes” (18), y la distancia que se produce entre estos dos a pesar de que se sobrentiende el cariño que Berto siente por su Hijo Toto.

Desde ese mismo referente que es Berto como padre y figura de poder en la obra de Puig, otro aspecto importante para identificar lo *camp* se centra en el gusto por “el ser impropio de las cosas” (Sontag 123) como en el caso directo de los objetos que convierten una cosa en otra, ayudados en varias ocasiones de la hipérbole como recursos literario que tiende a exagerar la realidad en la cual viven inmersos los personajes de Puig, en sus deseos, ensueños e ideales que tienen como referente al cine. De igual forma podemos referirnos al gusto por lo andrógino, el culto a la exageración de las características sexuales y los amaneramientos de la personalidad, en otras palabras al intercambio de roles masculinos y femeninos. Berto, inconforme con los lloriqueos de Toto lo tilda de "llorón" como muestra de inconformismo hacia la forma de ser de Toto, gesto que espera sea algo pasajero y superado con el tiempo, llenando sus expectativas sobre lo que considera debe ser un hijo correcto. Esta afirmación corresponde a situaciones como la que se presenta cuando Mita le expresa a Toto que “...le prohibía jugar más a la tienda y con las cosas de la Paqui robadas y pintar artistas porque no eran cosas de varones y que si lo veía otra vez lo iba a poner en penitencia y quedaba sin cine” (110)

Es evidente en esta cita la ruptura del concepto de familia socialmente convencional, razón que molesta al padre, frente a la ausencia de un hijo que sigue el *habitus* machista de un modelo paternalista; indudablemente como lo menciona Amícola: “en ocasiones para analizar los textos de Puig debemos pensar que estamos frente a “ese mundo dentro del mundo” (56), o frente a esa visión de mundo que Toto asume como una puesta en escena en la que se da fe del arte como exploración de un mundo irreal⁴¹.

Del mismo modo podemos observar cómo Puig en admiración y respeto por Sternberg, otro de los autores de su preferencia y en relación con las actuaciones exageradas de los personajes en *La traición de Rita Hayworth* otro aspecto que compromete su presencia y relación con el *camp* se da a partir del

⁴¹ A la mejor manera de las afirmaciones de Sternberg.

“gusto por la teatralidad”. El núcleo de la representación teatral como aspecto anecdótico en Sternberg y en Puig se genera a partir de las reflexiones que realiza Toto sobre sus preferencias artísticas cuando menciona “Yo tengo Romeo y Julieta toda dibujada en los cartoncitos, el lápiz negro para dibujar primero y después los otros de todos colores para pintar las cintas que mamá dibujó en un cartón a Romeo, en otro a Julieta, después el balcón y Romeo..” (41) Lo cual nos permite apreciar cómo para Toto, las oportunidades de hablar y recordar escenas se convierten en una forma de representación, y a la vez de expresión, por cuanto hablar de cine amerita rememorar o imaginar la historia ocupando de manera imaginaria el papel que más se acomoda a sus intereses personales, o de otra manera criticando con ironía cómo otros amigos suyos no aprecian el cine: “el Héctor y todos los chicos se ríen cuando los artistas cantan, uno de los chicos cuando se murió la artista con la boca se tiró un pedo” (40)

Para entender mejor lo que acabamos de mencionar, es necesario advertir cómo el “*cine camp*” desde la narrativa de ficción nos muestra las fantasías diurnas, los sueños, los murmullos inconscientes, los relatos dentro del relato, que tienen como modelo a seguir el esteticismo más extravagante en el hecho mismo del disfrutar y el exhibir con el fin de marcar las diferencias de cada género. Es así que pensar en la literatura de Puig es pensar en la sensibilidad *camp* que, a pesar de haberse fijado en el universo teatral, nos permite detener la mirada frente al mundo de la novela propuesta por Puig, quien inició la narración de sus obras teniendo en cuenta la forma como se escriben los guiones cinematográficos, haciendo uso efectivo de las formas y técnicas propias de este lenguaje visual a partir de la utilización continua de la elipsis y el montaje como aspectos inherentes al séptimo arte, como se hace evidente en el siguiente pasaje:

“Mita estira la mano y alcanza a las naranjas bajas, que la planta está llena de naranjas altas.
 Ahora me duermo con la naranjita y no me voy a portar mal..., no me ahogo más (...)

 (...)” (Puig 103)

Sin duda alguna, el lector debe detenerse a leer la obra de Puig en la posición del espectador que espera ansioso pase pronto el silencio producido por el fundido; esto lo observamos analógicamente en la obra con ayuda de los puntos presentes en la cita anterior a manera de ejemplo, en una disposición poco usual que los exonera de hacer parte de una gramática canónica y radical reñida con el estilo libre de Puig o de las voces de sus personajes. Este silencio o elipsis del que hablamos, corresponde al fundido del cine que mantiene la atención sobre el desarrollo de la historia permitiendo hacer uso de elementos *camp* evidentes en el argumento absurdo del filme o película. En ocasiones la admiración que sienten los personajes por el séptimo arte se encuentra acompañada por estas alusiones al *camp* en la medida en que está presente la estética de dignificación de lo socialmente inaceptable, la presencia de un ambiente excéntrico y en algunas oportunidades de un uso excesivo de referentes relacionados con el tema sexual y del erotismo en el cine a través del comportamiento de algunos íconos como Shirley Temple: “...es chiquita pero es artista y es siempre buena, que la quieren todos mucho y tiene un abuelo malo de pelo color blanco, ...y no dijo mentiras. Al que es desobediente no le crecen las orejas de burro, la colita crece de decir mentiras” (45).

En *La traición de Rita Hayworth*, entonces, se puede apreciar en igual condición la presencia de la banalidad, la vulgaridad, la artificialidad, el humorismo, la ostentidad y el carácter afeminado. Sin duda alguna, el *camp* se manifiesta desde el lenguaje en ese doble sentido que se le otorga a las cosas o expresiones usadas popularmente, como en las conversaciones que sostienen Pocha y Mita:

...“jura por tu mamá que no sabes lo que hacen los muchachos grandes” te lo juro “si un muchacho se subía a la azotea mientras yo estaba dormida, me sacaba la frazada y me cogía” . ¿Qué quiere decir cogía? “es una cosa mala que no se puede hacer...porque si una chica lo hace, está perdida,...terminada para siempre (49).

Así, es pertinente agregar la nueva estética *camp* inscribe en sus discursos culturales una continuidad con el pasado a través de la intertextualidad que desarrolla con otros discursos codificados por una sociedad conservadora que será invitada a participar de la mirada del sujeto de enunciación masculino o femenino: "... porque por culpa de ella Felisa me pegó...no me quiso decir qué era "cogía". ¿Qué le hacía con los pelos? "el muchacho me mete el pito en el agujerito de la cola y no me deja ir, yo ya no me podía mover y él se aprovechaba y me cogía" (Puig 44). Estas aseveraciones en boca de los personajes de Puig respaldan de varias formas las revisiones que se han realizado sobre el concepto de estudio.

Por último, volvemos la mirada sobre la forma particular que tiene Puig de concebir el *kitsch*, pues pasa de las labores domésticas al escenario del montaje y del universo cerrado de la producción familiar a los márgenes de las prácticas reproductivas; todo reunido bajo la óptica reflexiva del cine. Algo similar pasa con su segunda novela: *Boquitas pintadas*. En ésta, el lenguaje que hace parte de lo cotidiano nos mostrará los personajes que hablan desde los medios masivos y de la sociedad constituida.

3. BOQUITAS PINTADAS: DEL FOLLETIN A LA NOVELA

3.1 La sensibilidad estética del *kitsch* y el *camp*.

El título de la segunda obra de Manuel Puig nace de un verso del tango de Alfredo Le Pera en la película *Tango en Broadway* (1934). *Boquitas pintadas* (1969) es la historia de la vida de Juan Carlos Etchepare, un galán enfermo de tuberculosis que vive rodeado de amores, hipocresía, odio, engaño y envidias generadas al interior de Buenos Aires en el sector de Coronel Vallejos. Escrita en forma de folletín, esta novela nos permite encontrar las historias de vida de Nené, la Rabadilla y Pancho, entre otros personajes que se encargan de mantener a lo largo de la historia el suspenso, el drama y los sueños a través de diálogos directos, cartas, diarios íntimos, expedientes y publicaciones en las cuales se exponen las relaciones humanas y el valor de los lazos afectivos.

El éxito de *Boquitas Pintadas*, según lo explica Roxana Paez (Manuel Puig, del pop a la extrañeza 178), se encuentra en relación directa con aspectos como la aceptación de una amplia franja de lectores, una marcada relación con el mal gusto y los lugares comunes, como con el concepto convencional y melodramático de la “belleza” que hace parte de las “bajas manifestaciones” de la cultura de masas.⁴² Por consiguiente, es válido aclarar que Puig incluye lo *kitsch* al poner a funcionar el mal gusto en su universo literario. Adicionalmente, debemos tener en cuenta que la época en que se publica *Boquitas Pintadas*, corresponde al tiempo del *pop art* que se respira entre Buenos Aires y Nueva York permitiendo escribir una novela con los residuos de otra práctica estética basada en la industria cultural.

Ahora bien, teniendo en cuenta que el *kitsch* fue utilizado como referencia a ciertos productos artísticos y culturales determinados desde el siglo XIX relacionados con un matiz despectivo del “mal gusto”, es importante recordar que es a partir de la llegada de las teorías posmodernas este término se ha estudiado

⁴² En este sentido la cultura pop o pop art guarda relación con los conceptos Kitsch y Camp a través de la recuperación que ejecuta la cultura de masas de aquello que alguna vez adquirió un valor estético.

al lado de otros fenómenos de particular interés para el análisis de las obras de Puig, como los medios de comunicación de masas y el *pop art*. Así, Puig parte del *kitsch* para hacer uso de un sinfín de procedimientos textuales en sus obras.

Adicionalmente, vale la pena resaltar que el *kitsch* hace parte del *pop art* como la categoría estética predilecta por lo popular en cuanto realiza una crítica a la sociedad industrial, al consumo y a la reproducción mecánica del arte que convirtió en objetos de culto a aquellos objetos desagradables a la estética del arte tradicional. Al respecto de estas apreciaciones, Nené, uno de los personajes de *Boquitas Pintadas* que Puig utiliza como reflejo y crítica social discute un programa de radioteatro como si se tratara de la vida misma. A través de la caracterización de este personaje Puig le impregna gran importancia a la manera cómo se construye la subjetividad desde lo individual y también de manera colectiva, gracias a los distintos modos de enunciación. De tal manera que en medio del “Discurrir de la conciencia de Nené, pastiche de boleros y de la retórica de la salvación, más los slogans publicitarios del camino por el que va viajando...ella emite un “ja, ja ...”” (Páez 16) Este hecho también logra mostrarnos “la risa” como una metáfora de la revancha por la libertad y el libre pensar, al mismo tiempo que nos conciencia sobre los discursos que redimen su realidad vivida en una completa desgracia. Esta escritura de Puig en voz de Nené, no sólo en este ejemplo sino en muchos de los que aparecen en la obra nos deja ver ese afán por revisar nociones que corresponden a elementos culturales constitutivos de la historia de la política y de la sexualidad que recorren las obras de Puig y que al final construyen una exaltación de esas situaciones tomadas de la realidad argentina pertenecientes a la cultura popular. En consecuencia, Nené demuestra su vinculación con la literatura popular, gracias al manejo de un discurso dominante y a la ficción de la vida popular que recorre su entorno⁴³.

⁴³ De esta manera lo deja ver Alejandro Herrero Olaizola en su texto *Narrativas Híbridas: Parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*. Editorial Verbum (2000, 90)

Dentro de las otras referencias a los distintos dispositivos textuales que incluye Puig en *Boquitas Pintadas*, se encuentra en las revistas sentimentales que lee otro personaje de la obra: Mabel, a quien Puig muestra como una fracasada ante el hecho de contraer matrimonio y de la cual se vale para realizar una denuncia de la cultura de masas al “...integrar paródicamente sus productos y mostrar sus influencias negativas sobre la conciencia que los propios personajes tienen de sus vida...” (Fabry 188).

Adicionalmente, Mabel, compañera de charla de Raba, es por consiguiente un referente *camp* desde su inclinación por el lujo, las ansias de asegurarse un futuro económico con ayuda del matrimonio y por supuesto por su gran capacidad de seducción. De igual forma, es el referente de algunos objetos *camp* que aparecen en las distintas entregas como lo valida Ludmer ("Boquitas pintadas, siete recorridos" 2) en la revisión que realiza de las muñecas de Mabel como “puros objetos decorativos, de pelo natural y ojos que se mueven”(s.f. 34), o en el caso de Nené y su lámpara de Tul que también representa el objeto *camp* y la perspectiva moral sobre los usos del mal gusto que en ocasiones delimita y domina varios de los aspectos de los que trata la obra *Boquitas Pintadas*.

La misma intervención cultural a través de los boleros desde los cuales los personajes parecieran encontrar la verdad y desde donde se resalta la retórica sentimental del melodrama, hasta los temas como la seducción y el rechazo que desde el título de la obra promueve Puig, nos dejan ver lo que menciona Kundera sobre el hecho de estimular efectos sentimentales en el lector para producir lo *kitsch* en cuanto a que “gozando de dichos efectos, el lector está perfeccionando una experiencia estética privilegiada” (Kundera, *Apocalípticos e integrados* 88). No obstante, y volviendo a aquellas afecciones exageradas que sufren los personajes en esta obra, sólo pueden expresarse y entenderse a través de la teatralización como aspecto inherente al *camp* denotado en sus discursos y sus diálogos: “El amor, el desengaño, el sentimiento o gravedad de la muerte cuentan con el bolero, el tango, las placas funerarias, los informes policiales, los sociales de los periódicos, las secciones sentimentales de la revistas

femeninas, los contactos epistolares, el radioteatro, el cine, ...” (Paez 16). Sin duda alguna, los personajes de Puig sueñan con el anhelo de encontrar un amor imposible como ideal de su vida, mientras tanto pierden todo lo que ésta les ofrece, o simplemente mantienen sueños que se quedan en simples deseos inconclusos.

En otras palabras, esa sensibilidad estética que se exhibe en *Boquitas Pintadas* nos acerca a la identificación con el *camp* en relación con la afirmación del interés por el “mal gusto”. De tal manera que las letras de los boleros y los tangos juegan un papel importante en la obra, y en este sentido subyace la razón para que éstos precedan a manera de epígrafe en cada una de las entregas que hacen parte de la estructura de la obra; a la vez, juegan un papel importante al conmover a la gente y lograr la revisión de semblanzas que atañen a lo esencial del alma humana sometida por las cursis fuerzas del amor. Si las letras de los tangos y los boleros hacen parte de lo *camp*, lo *kitsch* se justifica desde la parodia ejecutada por Puig de la cultura de masas en sus distintas manifestaciones sociales, especialmente en lo concerniente al uso de los productos contruidos en torno a ésta como la radio, las telenovelas, los folletines, las novelas rosas, considerados como pasados de moda y que Puig logra transportar e incluir en la literatura. Otro aspecto *camp* que no se puede dejar a un lado es la presencia de los personajes femeninos de Hollywood, modelo de las fantasías y sueños de los personajes que encarnan los distintos roles actanciales en las dos primeras obras del mundo narrativo de Puig: *La traición de Rita Hayworth*(1968) y *Boquitas Pintadas*(1969). Ese rol de “stars” que cumplen sus personajes en el cine en Vallejos es el centro de la vida y el cine de los 30 y 40, y al mismo tiempo exime en gran proporción a la figura masculina de centro o referente social y literario, dejando así claro el efecto subversivo que desea imprimir Puig en estas obras frente al hecho reflexivo sobre la sexualidad como referente de una sociedad que no acepta aún el discurso gay referente de lo *camp* implícito en varias manifestaciones artísticas.

Por esta razón, Puig procura que la sexualidad masculina sea reducida a la instrumentalidad a cambio de que la sexualidad femenina se destaque por su expresividad, poniendo en duda la funcionalidad de los atributos convencionales para la distinción de género; por lo tanto, son las mujeres como personajes las que revisan o critican de manera objetiva “lo culto”, heredado socialmente para los hombres, con la intención de poder criticar el cine o los gustos que en materia de cultura eran exclusivos para el género masculino; así en el caso de Mabel y Nené existen muchos temas de los cuales hablar en cuanto a cultura; por ejemplo : “...Nené recordó que su amiga siempre había descubierto antes que ella cuáles eran la mejor película, la mejor actriz, el mejor galán, la mejor radionovela...” (Puig, *Boquitas pintadas* 199). Es así como estas reflexiones se encuentran acompañando otras que guardan relación directa con situaciones de la vida de los personajes femeninos sometidos por lo cursi del amor dentro del cual se encuentran atrapadas:

“...--Nené, dicen que todo tiempo pasado fue mejor. ¿y no es la verdad? callaron nuevamente. Las dos encontraron para ese interrogante una respuesta. La misma: sí, el pasado había sido mejor porque entonces ambas creían en el amor. Al silencio siguió el silencio: la luz mortecina del atardecer entraba por la claraboya y teñía las paredes de violeta.” (Puig, *Boquitas pintadas* 200)

Según las apreciaciones de Alberto Giordano (Manuel Puig, la conversación infinita 87) sobre la obra de Puig, éste antes de limitarse a la representación de los valores *camp* (aquellos que nos recuerdan “el buen gusto del mal gusto”) construye en gran medida una sensibilidad estética incierta apoyada sobre una atracción por el “mal gusto” evidente en la aplicación paradójica del *kitsch* que utiliza para aproximarse por ejemplo de manera exagerada al amor como objeto⁴⁴.

De igual forma, llama la atención también en esta obra la búsqueda narrativa que Puig emprende de la política y la moral del *camp*, como el uso del lugar común *Kitsch* en *Boquitas Pintadas* ilustrado a través de la siguiente cita:

⁴⁴ Sobre el cual en la anterior cita apreciamos su definición en términos del Kitsch y Camp.

El té, sin azúcar. Las masas, con crema. Nené dijo que gustaba de los boleros y de los cantantes centroamericanos que estaban introduciéndolos. Mabel hizo oír su aprobación. Nené dijo que la entusiasman, le parecían letras escritas para todas las mujeres y a la vez para cada una de ellas en particular...porque los boleros decían muchas verdades (Puig 211).

En este pasaje apreciamos el lugar común del que habla Giordano (2001) cuando ambas mujeres tienen la pretensión de elevar el nivel de su conversación para lograr mostrarse “sensibles”, lo cual constituye un indicador de lo socialmente establecido para las mujeres de clase media en cuanto al discurso que éstas producen con el fin de satisfacer a una cultura del sentimiento. Lo anterior sirve a la vez de reflexión sobre el hecho de presenciar esa sensibilidad *camp* que, puesta en escena en las voces de dos personajes femeninos, nos recuerda un espectáculo *kitsch*. Mabel y Nené, son dos personajes dialogantes que constantemente convergen en un lugar común en el cual anhelan su pasado nostálgico con más fuerza que el presente en el cual conviven.

Uno de los temas relacionados con ese pasado amoroso de Nené y Mabel es el referente a ese Juan Carlos que una de las dos poseyó, pero que la otra pudo amar en esos años de juventud llenos de felicidad y nostalgia. Es en este punto de encuentro en el cual las verdades dichas constituyen a la vez la verdad promulgada por los boleros, las películas y la radio. Al mismo tiempo, sirve de recordatorio latente del agotamiento vivido por dos mujeres que se encuentran en el mismo lugar donde las miserias sentimentales que les otorga el hecho de ser casadas se reviven desde el desamor. Este hecho logra la identificación de su desamor con la naturaleza que las rodea como “Árboles que se inclinan por el día y por la noche, preciosos lienzos bordados que una pequeña chispa de cigarrillo logra destruir, *campesinas* que se enamoran un día en bosques de Francia y se enamoran de quien no deben. Destinos...” (Puig 213). Sin duda alguna, ese estereotipo de la sabiduría *kitsch* no aparece pero deja lugar al refinamiento y

la sofisticación con que el *camp* acompaña cada manifestación del “mal gusto”⁴⁵ en esa conversación de estos dos personajes, seguidoras del radioteatro y de la charla informal en la cocina de un pequeño apartamento; una forma más en la que de manera muy elevada y amplia el *camp* escenifica su sensibilidad. “Puig experimenta lo que ocurre cuando las voces de Mabel y Nené se individualizan a través de sus creencia en un lugar común *kitsch*: toma la sensibilidad *kitsch* como objeto de experimentación y no sólo de representación”, señala Giordano (99).

Es así como el escritor argentino torna sensibles una serie de acontecimientos puntuales e irrepetibles y al mismo tiempo nos presenta la tensión existente entre la singularidad del acto de creer y la generalidad de los territorios morales en los cuales se cimenta este acto. En otras palabras, esta literatura de Puig resulta ser la afirmación de una potencia narrativa plena de sensibilidad estética incierta pues representa una atracción hacia el “mal gusto” que no es clara pero se desprende de la ingenuidad *kitsch* al realizar un acercamiento demasiado agudo a sus objetos.

Uno de los críticos que revisa el “mal gusto” presente en la obra literaria de Puig es José Miguel Oviedo⁴⁶ pero lo hace puntualmente desde cómo opera en ésta la relación del concepto con los vínculos del autor argentino en tanto que éste utiliza modos expresivos ya canonizados como el melodrama para la imposición del efecto y como dispositivo de persuasión. Situación que conlleva a pensar en lo más profundo de una experiencia personal creadora de personajes y situaciones tendientes a ser consideradas como configuradores de la seducción orientada hacia el lector. Es decir, que aquello que nos atrae de la literatura de Puig es en gran medida su capacidad para provocar la identificación con lo que nos produce rechazo, y al mismo tiempo la oportunidad de explotar de alguna manera esa conmoción.

⁴⁵ como lo menciona Giordano

⁴⁶ Crítico de la obra *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig

3.2 El folletín como hipérbole del *kitsch*.

Esa conmoción a la que nos referimos en el párrafo anterior también corresponde a la tarea que debía emprender Puig en su segunda novela, en razón a que siendo amante de los melodramas, de los géneros triviales y el “mal gusto” evidentes en su primera obra, en esta oportunidad debe hacer uso de estos códigos para llamar la atención de sus lectores y mantener el interés del público lector que cautivó en su primer intento como escritor. Para cumplir con este objetivo, Puig emplea una estrategia retórica enfocada en fortalecer aquellas imágenes con las cuales se inauguró su literatura en *La traición de Rita Hayworth*. Una primera estrategia consistirá en nombrar a cada capítulo de su obra con el apelativo de “entrega” lo cual remite a pensar en la inclusión de lo “trivial” en *Boquitas pintadas* adicionando la categorización que le imprime a la novela de “folletín”.⁴⁷

Para Roxana Páez⁴⁸, *Boquitas Pintadas* se destaca por el uso particular que hace ésta con el término “folletín” desde el cual Puig expresa su deseo de escribir reutilizando los materiales desterrados por la literatura alta. Este deseo se cumple en las voces de sus personajes que cobran fuerza desde los comportamientos y el gusto por el reciclaje evidente en ellos como cuando “Pancho le mostraba una pila de ladrillos rotos inservibles que se devuelven al horno para ser triturados y vueltos a coser, Pancho le explicaba que en una construcción no se desperdicia nada” (Puig 67) . Estas voces de los personajes, expresan una visión de ese modo estético social de consumo referente de la cultura de las masas anidada en zonas generalmente marginadas en cuanto a lo artístico y “... que se vive, además como sustitución de una sensibilización a los valores estéticos consolidados; una manera de relacionarse a través —como dice Kundera—de la segunda lágrima, que es la que impone Nené como compensatoria...” (Páez 19).

⁴⁷ Situación que incita a pensar de manera irónica en un posible aporte a la literatura popular.

⁴⁸ Ver ampliación de esta afirmación en su obra *Manuel Puig, del pop a la extrañeza* (1995)

Para comprender mejor lo anterior, es pertinente agregar que “la primera lágrima” es la suscitada por la muerte de Juan Carlos y “la segunda lágrima” al hecho de padecer esta afección en la compañía de ese alguien que viene a ser la madre de su novio; como repercusión se vuelve más emotivo el efecto que se quiere producir en el lector, que la propia emoción producida en éste. En otras palabras, podemos advertir dos planos en la novela: uno consagrado a la realidad, y otro a la novela. El primero reducido a la evaporación afectiva de la maquinaria social y familiar pueblerina que emerge de la seducción de Juan Carlos, y el otro desde el reconocimiento que éste le da a Nené de ser la única que le sigue escribiendo cuando él ya se encuentra desahuciado. Nené folletiniza las Sagradas Escrituras y sueña con el encuentro eterno en el más allá. El punto magistral se da en aquel “...monólogo de la entrega XV que manifiesta que el radioteatro, el cine, el tango a la Hollywood, no sólo constituyen la verdadera educación estética, sino que también son sustitutos de la compensación religiosa” (Paez 21).

3.3 El *camp* y la sensibilidad de la cultura popular.

Por cuanto el interés que se observa en Puig con la implementación de recursos estéticos con incidencia en la cultura popular, y en la literatura hasta entonces permitida por la ciudad letrada argentina, nos permite advertir una apuesta de este escritor en algunos de los valores *camp*, por un lado sobre el montaje puesto de manifiesto con más rigor sobre la base del espectáculo de una sensibilidad culta que no aislaba las formas “degradadas” como el tango o el bolero, por otro lado desde la presencia del folletín como género que se había desgastado con el tiempo. Por consiguiente, *Boquitas Pintadas* como parodia del folletín refleja no sólo la nostalgia que caracteriza la sensibilidad *camp* sino la remisión a la fascinación y el rechazo evidente en las voces de los personajes como a una continua escucha de las voces femeninas sinónimo de un sentimentalismo desbordante del gusto *camp* por la trivialidad.

En la misma estética que configura el *camp* para reivindicar el “mal gusto” y su culto al pasado, Puig nos lleva a pensar en las valoraciones sentimentales y sofisticadas a través de un universo entero de formas triviales, una circulación de otros discursos sociales con los que se identifican ciertas creencias melodramáticas y una presencia latente de fuerzas dominantes y subordinadas consumadas de manera sólida en el folletín. Es esta una de las constantes de las obras de Puig “en referencia a la presencia discursiva popular, la manipulación del discurso de otro texto que se incluye y que se quiere superar” (Herrero Olaizola 87). Así también lo demuestra Jill Levine al recordar que “Coco” como se le llamaba cariñosamente a Manuel Puig, al regresar a Villegas veía en cada uno de sus habitantes y en su topografía un melodrama en vivo o traducido a la radio, un radioteatro como los que la gente solía escuchar todas las tardes. El ambiente de esta región --menciona Jill Levine-- “estaba poblado por los folletines o las películas de mujeres a las que asistían regularmente; sus sentimientos eran los sentimientos de los personajes de un melodrama y hablaban el idioma de aquellas canciones, radioteatros y películas antiguas, de las cuales eran adictos...” (199).

Ese interés de Puig por los folletines se establece desde el imaginario (folletinesco) al cual se adhieren sus personajes y desde el cual la narración se transforma en voces que parodian una época en especial de la Argentina peronista, representada por funcionamiento del imaginario sentimental y melodramático al servicio del disciplinamiento social; esta estrategia les permite aislarse de la realidad hasta el punto de creer en “...los estereotipos folletinescos porque tienen que creer: sus identificaciones con la cultura del sentimiento son una de las tantas formas en las que responden al mandato de individualizarse en términos convencionales” (Giordano 130).

En *Boquitas Pintadas* Nené es un personaje que nos muestra la realidad melodramática que sufre, quizás porque sabe que ya no tiene nada que perder al dejar su casa y separarse de su marido; sin reserva alguna, en la decimoquinta, se deja seducir al imaginario universo del ensueño en mitad de viaje de

Cosquín a la Falda “...y puede experimentar otra frontera imposible...la del encuentro sin reunión de la vigilia y el sueño” (Giordano 131). Esta situación lo que realmente nos muestra es a una Nené, que luego de encontrarse con la viuda Di Carlo, la mujer que acompañó a Juan Carlos Etchepare hasta su muerte, y quien le confiesa que Nené era la única mujer con la que Juan Carlos había soñado casarse. Este monólogo extenso que realiza Nené en la penúltima entrega lo revisa Roxana Páez en su obra (Manuel Puig:del pop a la extrañeza 1995) sobre la cual afirma que aunque no se trata de un fenómeno artístico, hay tal pretensión de “la belleza” en este monólogo de Nené que “se da lugar al interés marcado por lograr un efecto decorativo a través de las palabras reflejo de sus pensamientos y de la presencia de un “impulso *kitsch* irrefrenable”... ” (133). Observemos:

...--¿Y qué más decía de mí?... ...--Y, eso, que usted era una buena chica, y que en una época se iba a casar con usted”...¿conmigo?así es, conmigo, que solamente ame a él en la vida, “GUÍE DESPACIO CURVA A 50 METROS” ¿y al corazón quién lo guía?porque son que nada nos lo haga «—¿Y qué más decía de mí?.....—Y, eso, que usted era una buena chica, y que en una época se iba a casar con usted»...¿conmigo? así es, conmigo, que solamente a él amé en la vida, «GUÍE DESPACIO, CURVA A 50 KILÓMETROS» ¿y al corazón quién lo guía? porque sin que nada nos lo haga presentir se oirá un clarín a lo lejos, y cuando aparezcan los ángeles buenos en el cielo azul, de oro los cabellos y los vestiditos todos de organdí «¿LO MEJOR DE CÓRDOBA? AGUA MINERAL LA SERRANITA» ¿lo mejor del cielo? muy pronto los ángeles me lo han de mostrar ¿adónde me llevan? la tierra abajo quedó, eclipse de vida en la tierra, las almas ya vuelan hacia el sol, eclípsase el sol de repente y es negro el cielo de Dios. A lo lejos un clarín se oye¿anuncia que quien mucho ha amado por su ser más querido no habrá de temer? tinieblas sin fin del espacio, y los ángeles ya junto a mí no están... «GRAPPA MARZOTTO, LA PREFERIDA EN LA ARGENTINA» ¿y yo de quién soy la preferida? ¿lo seré en la muerte si no lo fui en la vida? la gente falleció, los cuerpos tiesos de mis familiares abajo quedaron, aquel que pellizcarse quisiera parade un posible sueño despertar en vano intentaría con sus dedos de algodón o de nube la piel tocar ¡pues toda carne se volatilizó! y en nombre de este amor y por el bien de él propongo untrueque a Dios, «GUÍE DESPACIO, CURVA A 70 METROS» (Puig 246)

Ese gusto irrefrenable de Nené del que hablamos antes, corresponde a su forma de expresarse al buscar un lenguaje lo más culto posible mediante un discurso supuestamente suntuoso, y conmovedor. Esto realmente produce el deseo en ella de querer elevar el pensamiento hasta las cumbres de lo sublime y lo bello. No obstante, ese gusto de Nené por lo que supone “de buen gusto” provoca el exceso en una cursilería sentimental que redundante sobre una realidad latente del melodrama. Al mismo tiempo observamos los boleros que se incluyen en su monólogo de manera imaginaria, pero que hacen parte de

su discurso extenso; letras de canciones como la de los boleros “Nosotros”, “Perfidia” y “Una mujer” nos dejan claro que “mientras la realidad sigue en su lugar, como una serie de lugares establecidos que hay que recorrer para llegar al destino provisto, la imaginación de Nené se mueve en un sentido imprevisible, experimentando sus posibilidades” (Giordano 134).

Nené es inconforme frente a su imaginario de verse protagonizando una historia de amor como la que le alimentan las letras de los boleros, y sin resignación se imagina en el reencuentro con Juan Carlos, escribiendo ella misma la letra de un bolero atípico en el que se mezclan lo vulgar y lo sublime para el caso de “Perfidia” que constituye la mezcla del romanticismo con lo cotidiano, los pañales, los platos sucios, con su sublimidad instituida en la realidad. De igual forma, se reafirma la cursilería de este personaje en el sentido de evidenciar la singular experiencia con Juan Carlos; en ésta, existen besos y caricias pero no existe la entrega sexual.

Al respecto de los boleros, éstos potencializan la creencia de los personajes en sus letras como la única verdad sobre el amor como lo expresa en varias ocasiones Nené : “Juan Carlos, si puedes tú con Dios hablar, que olvidarte no pude te responderá, ...la vida, con sus platos sucios y pañales y los besos de otro que debí esquivar ¿pretendió la vida de ese modo tu amor borrar? ja, ja... pero tú, quién sabe hacia dónde irás, quién sabe a cuál de tus ex novias hoy elegirás...” (Puig 246). Otro referente claro del “reciclaje” emprendido por Puig se encuentra en el monólogo en el cual Nené le comunica a Juan Carlos que mediante la “ayuda mágica”, ellos como amantes volverán a encontrarse en el momento de la resurrección de la carne. De esta forma el *kitsch* nos presenta una inadecuación y desproporción como parte de ese *kitsch religioso* que atañe al juicio final y que gracias a la hipérbole se hace evidente para revitalizar un recuerdo de la vida.

Por otro lado, y retomando aspectos referentes a la publicación de *Boquitas Pintadas* a manera de folletín, es preciso agregar que Puig con el fin de evitar invertir mucho tiempo en su segunda obra, decidió que el *kitsch* literario podía ser una herramienta didáctica para su propósito: “...aunque el *kitsch* era la basura que pasaba por arte en los estados fascistas, podía enseñarle algo a la gente que no tenía acceso a las formas más privilegiadas de la educación” (Jill-Levine, Manuel Puig y la mujer araña 201)

En adición a los aspectos que vale la pena tener en cuenta dentro de la revisión que se realiza a *Boquitas Pintadas* a partir de la óptica del *kitsch* y el *camp*, es válido agregar la oposición del título de la obra a la estética nacional-popular, pues como lo menciona Lidia Santos en *Kitsch tropical los medios en la literatura y el arte de América latina* (23) el tema musical de una de las películas de Carlos Gardel (*El tango en Broadway* (1934)) sirve de pretexto para hablar de desregionalización en el sentido de haber extraído el tango de su universo argentino y haberlo instalado en Nueva York. Casi de la misma forma Puig no se queda con la imagen de una Argentina que vive de conflictos entre trabajadores y el Estado, sino que la reinventa y le da un estilo distinto y exótico hasta el punto de crear personajes que pertenecen a la clase media emergente con la respectiva carga de hipocresía y las diferencias sociales sustentadas en la violencia y el fraude que tienen una constante de vida: la pasión como educación sentimental. Es la razón fundamental por la que esta novela atrajo a muchos lectores: “su trama tragicómica sobre personajes presentados como individuos privados e integrantes de su clase social, era el realismo social vuelto divertido...tenía algo para todos: romance, sexo, humor, suspenso, nostalgia y canciones de amor cursis...” (Jill-Levine, Manuel Puig y la mujer araña 206).

Por consiguiente, frente al acercamiento a la segunda obra de Puig, podemos agregar que presenta una trama compuesta de enigmas y secretos folletinescos de corte popular, al recuperar las convenciones de

la novela sentimental: la mujer malcasada, el inescrupuloso donjuán, la solterona resentida, la sirvienta engañada, etc, que con ayuda de algunos recursos experimentales utilizados por Puig revelan esa dualidad estética, moral e ideológica que los estereotipos sociales prefieren ocultar; lo anterior, nos recuerda “...que a las barreras sociales no hay amor que las supere...” según Beatriz Sarlo (1985). Por otro lado, esta afirmación la podemos corroborar en la segunda entrega en la cual Nené escribe una carta en la que relata cómo el concurrir a las fiestas que se hacían en el Club Social donde sólo ingresaban los más adinerados, había propiciado el disgusto con Celina. Después presenta en la misma carta la historia con el Dr. Aschero, con quien ella trabajaba como enfermera y que siendo casado con dos hijos decidió mantener una aventura con ella. Luego de toda esta redacción se resiste a la realidad que vive, decide romper la carta y reescribirla totalmente diferente, elogiando a su marido y finalmente agradeciendo a Dios.

3.4 La presencia *kitsch* y el *camp* en el melodrama.

Sin duda alguna, Puig retrata la artificialidad con ayuda de sus personajes femeninos como sucede con la caracterización de Nelida y de Mabel que construyen sus vidas sobre la base del género cinematográfico para construir un verdadero melodrama; al respecto, es necesario aclarar que dentro del melodrama se incluyen la fotonovela, las novelas rosas que pertenecen al repertorio cultural de estos personajes y que constituyen el medio a través del cual éstos logran pensar la vida que los circunda, como sucede con Mabel en la novena entrega: “...¿Cuál era su mayor deseo? En ese momento su mayor deseo era ver entrar a Robert Taylor, o en su defecto a Tyrone Power, con un ramo de rosas en la mano y en los ojos un designio voluptuoso...” (Puig 141). Estos cuestionamientos y ensueños que Mabel realiza nos permiten apreciar la presencia del *kitsch* a través del melodrama que crea el personaje

y que nos lleva a reflexionar a la vez sobre la teatralización que conlleva el *camp* presente en las distintas acciones o decisiones que toman los personajes en *Boquitas Pintadas*.

Como se ha podido observar, la literatura de masas retoma aspectos como el premio a la virtud y el castigo al vicio que corresponden a las características del cuento popular. Desde este sentido, los personajes femeninos nos muestran unos cierres o finales que hacen referencia al anterior enunciado; el primero de estos corresponde a Mabel, que fracasó en la posibilidad social del matrimonio. La Raba que conforma una gran familia y se autoabastece y Juan Carlos y Pancho mueren a causa de sus excesos.

Si el melodrama ha sido considerado lo *kitsch* de la tragedia clásica, podría afirmarse en igual forma que *Boquitas pintadas* es una novela construida con lo *kitsch*. Al respecto la obra *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism* (Jameson 1991) nos acerca más a la presencia del *kitsch* en la novela de Puig, desde su contenido podemos advertir este concepto en los objetos seleccionados como elementos descriptivos que hacen parte de la novela de Puig, pero a la vez en la forma paródica con que son usados textos estereotípicos, como cartas, diarios o en los mismos periódicos provincianos. De igual manera lo manifiesta Emir Rodríguez Monegal en *Narradores de esta América* (1974) "...a Puig le atraen los géneros populares de profundo arraigo en el subconsciente colectivo de nuestro tiempo. Son géneros generalmente bastardos y bastardeados pero, también son géneros en que se espeja...una cierta imagen de la realidad rioplatense..." (393). Agrega este autor en otras páginas que la importancia de esta novela radica en el formato de "Folletín" que mostraba una estructura por entregas y que mantenía el desarrollo de su fábula a partir de tensiones anecdóticas, la suspensión temporal de ciertos datos claves y el mantener en suspenso al lector hasta el final de la intriga que resulta ser trivial. "El señor Massa tenía en la mano un sobre. Lo abrió, adentro había dos grupos de cartas: uno atado con cintas celeste y otro con cinta rosa. Notó en seguida que el de cinta rosa tenía letra de Nené..." (Puig 194). En este sobre al que se refiere el narrador se encontraba toda la verdad oculta de Nené que a sus

cincuenta y dos años y muriendo, desconocía que Celina (su amiga) la había traicionado para entregar el secreto oculto durante más de treinta años: su desencanto al casarse con Massa y su amor eterno por Juan Carlos. En otro entrega de la novela nos cuenta el narrador: “Pensó que Nené sin duda desaprobaba esa intromisión...frente al incinerador del piso, instalado a un lado del ascensor, colocó las cartas en el sobre y las arrojó por el tubo negro...” (257).

Como un último aspecto de revisión que aparece en *Boquitas Pintadas*, retomamos la entrega decimotercera en la que la exnovia de Juan Carlos enfrenta a la ex amante del mismo con acompañamiento de un folletín radioteatral de fondo que acompaña su conversación. Aquí es necesario afirmar que, contrario a la primera obra de Puig, en *Boquitas Pintadas* el cine no es el eje de la novela y adquiere más importancia un radioteatro de la tarde, así como géneros culturales y populares a los cuales pertenecen los boleros y los tangos. Con respecto a estos últimos, vale la pena advertir que hacen parte del dispositivo utilizado por Puig para ubicar al lector dentro de un universo cargado de nostalgia.

Sumado a lo anterior, en la obra son evidentes estos géneros populares a través de estrategias narrativas que sirven de referentes a una organización técnica de la industria cultural argentina. Así, son claras las equivalencias con las letras de algunos tangos y los boleros en las variaciones sobre “Rubias de Nueva York” que se muestran en los títulos de las dos partes de la novela “Boquitas pintadas de rojo carmesí” y “Boquitas azules, violáceas, negras”; el primero obedecerá al relato del Bolero que se traduce en felicidad o la nostalgia, y el segundo que sigue la línea del tango que escucha Raba y que nos muestra la fatalidad. Dentro de esta estrategia empleada por Puig advertimos a la vez una pretensión de fomentar sensibilidad a través de una función didáctica y a la vez solidaria del arte. Esto es evidente a través de Mabel y su deseo de aprender en el glamour de las comedias elegantes que llevan implícitas la aceptación de una doble vida; en este sentido, la función de amante socialmente advertida en una mujer se puede aprender también de las letras de los boleros. De ahí que la Raba y Nené sean seguidoras

también de los tangos que sirven de epígrafe a las entregas y es desde este punto de vista que logramos advertir un cierto ascenso social de este género en su tono lírico que acompaña a temas como “Se fue una noche”, “Adiós muchachos” y “Volver” que en su “acogedora fatalidad, combinan muy bien lo agrio y lo dulce de un *Kitsch* capaz de sensibilizar con parámetros universales que se “espejean” en los de la novela: el amor, el abandono, la vuelta al terruño, la pérdida de la juventud” (Paez 32).

Con lo anterior, como lo expresa Páez observamos que la “elevación” social y cultural del tango es paralela a la incursión del bolero que retoma parámetros del primero como el tema del amor frustrado, con la diferencia o adición de la letra y el ritmo estereotipados.

3.5 El *kitsch* como experimentación estética privilegiada.

En la entrega que corresponde a “Dormitorio de señorita 1937” se establece a manera de inventario una lista de más de 20 objetos que de forma enumerada nos parodian la “objetividad” del texto narrativo en razón a que el narrador enumera pero no cuenta algo en absoluto. Lo que sí es interesante aquí es la importancia de resaltar las cosas, las leyendas tras la fotografía, los nombres de los libros y de las revistas de Mabel como en otro momento se realizará el mismo ejercicio de enumeración con “el álbum de fotografías” y la “agenda 1935” que pertenecen a Juan Carlos y que hacen parte de la misma tercera entrega, de esta forma acudimos a un *kitsch* que se vale del *collage* para dar vida a objetos que hacen parte de una estratificación de productos culturales como los libros de texto, los crucifijos, las novelas, entre otros:

Entrando a la derecha una cama de plaza y media, con la cabecera pegada a la pared y encima un crucifijo con la cruz de madera y el Cristo de bronce. A la izquierda de la cama una pequeña biblioteca de cuatro estantes cargados de libros de texto de la escuela normal y algunas novelas. Los libros de texto forrados con papel marrón y etiquetados, «María Mabel Sáenz-Colegio Nuestra Señora del Pilar-Buenos Aires». A la derecha de la cama la mesa de luz con un velador de pantalla de gasa blanca con motas verdes, al igual que las cortinas de las ventanas y el cubrecama. Debajo del vidrio de la mesa una foto postal de la rambla La Perla de Mar del Plata, una foto postal de Puente del Inca en Mendoza y la

fotografía de un joven grueso con cuidadas ropas de *campo*, al lado de un caballo y un peón que asegura la cincha. A los pies de la cama una piel de conejo veteada de blanco, negro y marrón. (Puig 21)

Existen además de estos ejemplos otros que recuerdan cómo lo antiguo, o lo que se ha dejado en el olvido, se torna renovado cuando los personajes a través de la práctica epistolar nos permiten apreciar un *Kitsch* en el cual Puig logra integrar una relación entre personas, entre objetos, situaciones y actos a manera de icono de la Argentina de los '30. Sin duda alguna, la idea de Puig es mostrarnos ese “mal gusto” que caracteriza a la “... oligarquía liberal, a la cursilería de marcas “argentínísimas” directamente ligadas a la atmósfera de la educación patriótica”: “...la segunda carilla está en blanco y la tercera está ocupada por letras rústicas impresas entrelazadas con lanzas, boleadoras, espuelas y cinturones gauchos, formando las palabras MI PATRIA y YO...” (Puig, *Boquitas pintadas* 20). Aquí el *Kitsch patriótico*, como lo explica Páez(1995), nos denota el itinerario existencial sin posibilidad de desvío, como lo observamos al final de la obra desde las cartas que no pueden cambiar de propósito a pesar de haber cambiado de destinatario en tres ocasiones: “Cuando Nené quedó a solas con su esposo... quería que las cartas guardadas por el escribano fueran destruidas y su esposo mismo debía hacerlo, pues ella temía que alguien joven e insolente un día las leyera y se burlase...” (Puig 203).

Las últimas entregas de *Boquitas Pintadas* nos permiten apreciar de nuevo el *kitsch religioso* que aparece en las primeras entregas, aquel que apoya ese folletín de Nené en el cual se aprecia la belleza santificada que corresponde a lo micro del universo de este personaje: su rosario infantil, la vela, las estampitas, el libro de la primera comunión del hijo y la virgen de Luján que se encuentra tallada en sal.

Por último, en *Boquitas Pintadas*, otro aspecto a revisar radica en la importancia de las cartas que en la imagen final de la novela no sólo nos acercan al cliché cinematográfico de poner en primer plano las letras escritas bajo la estrategia implementada por Puig para mostrarnos las frases sueltas caracoleando

entre las llamas, sino que adicionalmente nos sincronizan epistolarmente lo cercano con lo lejano, el pasado y el presente, el sueño de la realidad. Cuando Massa, el marido de Nené quema las cartas cierra el ciclo de la novela a través de la desaparición de las mismas, con lo cual ya no existe prueba del recuerdo, de los hechos, y desaparecen los nombres y la importancia de los personajes. Así, las cartas son el espacio donde mejor se manifiestan las voces que suplantán la presencia del narrador, y la vida misma de los personajes con sus historias de vida, sus nostalgias y el melodrama que resulta inevitable en la cultura de masas.

CONCLUSIONES

Incursionar en la lectura del universo creado por Manuel Puig en sus dos primeras novelas: *La Traición de Rita Hayworth* y *Boquitas Pintadas*, me llevó a realizar el acercamiento a los dos conceptos de análisis del presente trabajo: lo *kitsch* y lo *camp*. Adicionalmente, la búsqueda de información emprendida para estructurar el corpus teórico permitió ahondar en otros aspectos que se hicieron necesarios para complementar la presente investigación. Así fue necesario indagar e incluir las revisiones sobre cultura de masas, realizar un acercamiento a la teoría de los campos de Pierre Bourdieu y aproximarse a los contextos que rodearon los campos cultural, político y literario de la Argentina en las décadas de los sesenta y setenta.

En concordancia con lo anterior, nuestra investigación evidencia un primer aspecto que llama la atención al revisar las obras de Manuel Puig: el reciclaje. Este concepto emprendido desde las obras de Puig obedece en parte a la situación de lo *kitsch* presente en los productos de los medios masivos de comunicación que valiéndose de la importación de referentes culturales extranjeros validaron la propuesta de un arte del artificio. Sin duda, los hechos que atendían en cierta medida una supuesta modernización de la Argentina peronista (aunque conservadora e impuesta por la recurrente dictadura militar), llevaron tanto el arte como la literatura argentina de los años sesenta y setenta a la búsqueda de una razón crítica y evaluadora de la realidad por parte de los narradores de la cultura de masas; éstos, contradiciendo el modelo tradicional que elevaba la clase obrera a un status heroico generaron en sus narrativas una fragmentación del concepto de nacionalidad ayudados del uso que realizaron en su obras de la parodia y la alegoría; sustituyeron así los símbolos políticos por los mitos propios de la cultura de masas y a la vez permitieron para el espectador o el lector una visión fragmentada de la realidad nacional.

Lo anterior, propicia la presencia de lo *kitsch* en los productos de los medios de comunicación de masas puesto de manifiesto a través de las distintas manifestaciones de los latinoamericanos y su cotidianidad adornada por un comportamiento designado como “cursi” o “trivial” con lo cual se advertía la presencia del *kitsch* . Por otro lado, una situación similar se sucede con el *camp* que parodiaba la realidad del homosexual y su discurso a través de cuestionamientos relacionados con la sátira social. Lo *camp* advierte así la presencia de ese “resentimiento nacionalista” del argentino y lo define con ayuda de la teatralización definida a través del cine⁴⁹ bajo una versión degradada de las acciones que caracterizaban “la ciudad letrada” y que se distanciaban de ésta con cierto desdén por la originalidad y un principio constante por el exceso y la imitación. De tal manera que el *camp* será a partir de esta visión parodiada de la realidad argentina todo aquello que viniendo de la puesta en escena atravesará el discurso literario de muchas literaturas, refuncionalizando los tradicionales pactos de lectura.

Frente a este panorama, y fiel a las polémicas suscitadas en estos años sesenta que opusieron lo imaginario al documento, Manuel Puig presentaba una propuesta estética distinta a través de *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas Pintadas*, haciendo uso de lo *kitsch*, lo *camp* y la cultura de masas con un alto sentido del humor y la ironía. La estrategia empleada por Puig a través de la cual incluye los usos del *kitsch* y el *camp* deja en un segundo plano de su creación literaria aspectos relacionados con los problemas sociales y políticos de la Argentina peronista y su campo de poder político. Aunque de manera irónica, Puig responde -ayudado del universo en el que se mueven sus personajes- a los hechos políticos, sociales y culturales en los que se encontró expuesto, su propuesta narrativa deja ver clara la resignificación de la concepción tradicional de género literario, para lo cual se ayuda haciendo uso de la parodia.

⁴⁹ En la puesta en escena y la legitimación de los gestos de los actores.

En *La traición de Rita Hayworth* el *kitsch* y el *camp* permiten apreciar el trabajo de Puig desde la óptica del reciclaje del cine y del melodrama. La ficción impuesta en la construcción de esta obra permite entender una imagen de la sociedad argentina productiva de los sesenta y setenta a partir de la escena de las empleadas domésticas, génesis de la obra. A este montaje culto del cine se superpone la retórica del melodrama y del cliché en cuanto a que el peronismo -del cual se sirve Puig para parodiar sus universos narrativos- es utilizado aquí como un discurso melodramático que ocupa el mismo nivel de importancia de las películas norteamericanas y la publicación de los primeros folletines del siglo XIX. Así, para el escritor argentino no fue distante la presencia de Andy Warhol dentro de los gestores de una nueva estética artística que se puede equipar con el propósito de Puig de latinoamericanizar en sus obras los íconos del cine y de la cultura de masas norteamericana.

Por consiguiente, el modo en que aparecen estos melodramas en la obra como estrategia empleada desde el uso de lo *kitsch* y lo *camp* se da con base en el “efecto” que producen en sus lectores. Ese uso de “lo cursi” como artificio empleado por Puig dentro de los materiales iniciales de su escritura es a la vez una opción consciente de su parte. En cuanto a la teatralización que hace parte de lo *camp* en *La traición de Rita Hayworth*, se presenta a través del comportamiento que tienen sus personajes y en el alejamiento del autor argentino del realismo.

Para el caso de *Boquitas Pintadas* la relación con el mal gusto, con los lugares comunes, con un concepto convencional y melodramático de la belleza, y con un acercamiento a la cultura de masas, ubican la obra como referente de lo *kitsch* y lo *camp*. Al mismo tiempo, ésta es entendida por el público como metáfora de un lenguaje cercano y familiar a través del cual se accede fácilmente a un tipo de literatura amena para la sociedad de consumo y popular.

No obstante, los tangos, el cine y el bolero aparecen como íconos de la sensibilidad *camp* y el desperdicio cultural que encierra el *kitsch* en los contextos de la Argentina que vivió Puig, es evidente que también hacen parte de la denuncia que realiza Puig de la cultura de masas al integrarlos paródicamente como productos con influencias negativas ejercidas sobre la conciencia que cada uno de los personajes tiene de su vida, al igual que sirven de referencia de las tensiones sociales reveladas, provocadas y mantenidas por este tipo de consumo cultural.

Finalmente, se puede afirmar que Puig es uno de los primeros escritores latinoamericanos en darle un lugar de privilegio a la cultura y al arte norteamericanos masivos a través de su innovadora propuesta estética. Esta labor la lleva a cabo a partir de la elipsis y el montaje fundamental que el cine les ofreció a los narradores de final de siglo en relación con los procedimientos compositivos de la novela y las técnicas específicas del relato cinematográfico. Al mismo tiempo, las obras de Puig promulgan una denuncia de la alienación impuesta por los medios masivos de comunicación, la intervención del campo de poder sobre la sexualidad, y la reivindicación culta y paródica de la literatura del mal gusto.

BIBLIOGRAFIA

FUENTES PRIMARIAS

Puig, Manuel. *Boquitas pintadas* . Buenos Aires : Seix Barral , 1968. 260.

Puig, Manuel. *La traición de Rita Hayworth* . Buenos Aires : Seix Barral , 1968. 286.

SOBRE LOS CONCEPTOS DE ESTUDIO

Bourdieu, Pierre. «¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos.» *Akal* (1985): s.n.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, Cuarta Edición, enero de 2005. 515.

Broch, Herman. *Kitsch, vanguardia y arte por el arte El mal sistema de valores del arte* . Barcelona: Cuadernos Marginales nº 11 Tusquets Editor, 1955.

Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad, modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, posmodernism*. Madrid: Tecnos, 1991. 336.

Eco, Humberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets Editores, 2009. 366.

FUENTES SECUNDARIAS

Altamirano, Carlos. «Historia de los intelectuales en América Latina.» Altamirano, Carlos. *Historia de los intelectuales en América Latina*. España : Paidós, 2006.

Amícola, José. *Camp y posvanguardia, manifestaciones culturales de un siglo fenecido* . Buenos Aires : Paidós, 2000. 228.

Amícola, José. *Camp y posvanguardia, manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires_Argentina: Paidós, 2000. 227.

Amicola, José y Panesi Jorge. *El beso de la mujer araña. Edición Crítica* . España: ALLCA XX, 2002. 820

Barbero, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía* . México : Gustavo Gili, 1987. 292.

Barthes, Roland. *Mitologías* . México : Siglo XXI, 1986. 259.

Fabry, Genevieve. *Personaje y lectura en cinco personajes de Manuel Puig* . Madrid: Iberoamericana , 1998. 260.

García Canclini, Nestor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México : Grijalbo , 1990. 390.

Giordano, Alberto. *Manuel Puig, la conversación infinita*. España: Viterbo Editores, 2001. 256.

Herrero Olaizola, Alejandro. *Narrativas Híbridas: Parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*. España : Verbum, 2000. 154.

- Huyssen, Andreas. *After the great divide. Modernism, Mass culture, Posmodernism*. Indiana: University Press , 1986. 321.
- Jameson, Fredric. *Posmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press, 1991. 34.
- Jill-levine, Suzanne. *Manuel Puig y la mujer araña*. Buenos Aires: Seix Barral , 2002. 407.
- Jitrick, Noé. *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Vol. 11. Buenos Aires: Emecé, 2006. 12 vols.
- Kundera, Milan. «El telón .» Kundera, Milan. *El telón* . Barcelona: Tusquets, 2010. 321.
- Martín Peña, Fernando. *Cien años del cine argentino*. Buenos Aires : Biblos, 2012. versión kindle.
- Moles, Abraham y Wahl Eberhard. «Kitsch y objeto .» Moles, Abraham y Wahl Eberhard. *Moles, Abraham y Wahl Eberhard*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1971.
- Monsivais, Carlos. «Aires de familia.» Monsiváis, Carlos. *Aires de familia*. Buenos Aires: Anagrama, 2006. 230.
- Olalquiaga, Celeste. *Megalopolis, perspectiva actual* . Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores , 1993. 123.
- Páez, Roxana. *Manuel Puig: del pop a la extrañeza*. Buenos Aires : Ed. Almagesto, 1995. 195.
- Piglia, Ricardo. *La Argentina en pedazos* . Buenos Aires : Ediciones de la Urraca/Colección Fierro , 1995. 140.
- Rodriguez Monegal, Emir. «Narradores de nuestra América T.2.» Rodriguez Monegal, Emir. *Narradores de nuestra América T.2*. Buenos Aires Argentina : Alfa Argentina , 1974. 470.
- Romero, José Luis «Breve historia de la Argentina.». *Breve historia de la Argentina*. Argentina: Fondo de cultura Economica , 2005. 300.
- Sáenz Quesada, María. *La Argentina historia del país y de su gente* . Argentina: Sudamericana, 2006. 765 cada tomo dos tomos .
- Sarlo Sabajanes, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna : intelectuales, arte y video cultura en la Argentina*. Argentina: Sarlo Beatriz Editores, 1942. 345.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentidos* . Buenos Aires : Norma Argentina , 2000.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Barcelona: Ramdon House Mondadori, 2007. 397.
- Speranza, Graciela. *Manuel Puig, después del fin de la literatura*. Buenos Aires : Norma, 2003. 236.
- Speranza, Graciela. «Pubis Angelical: sobre el uso del género.» Spiller, Rolland. *Culturas del rio de la plata (1973-1995)* . Buenos Aires Argentina: Vervuert Verlag, 1995. 166.
- Spiller, Rolan. «Gender y Genre en Manuel Puig.» Roland, Spiller. *Culturas del rio de la plata (1973-1995)*. Buenos Aires Argentina: Vervuert Verlag, 1995. 157.
- Vargas Llosa, Mario. *La civilización del espectáculo* . Bogotá: Alfaguara, 2012. 227.

Vogler, Christopher. «El viaje del escritor.» Vogler, Christopher. *El viaje del escritor*. Madrid: Ma Non Troppo, 2002. 368.

REVISTAS Y OTRAS PUBLICACIONES

Jill-Levine, Suzanne. *Manuel Puig Edipo Ronda la pamapa*. . Bogotá: Javegraf, Enero Junio 2012. 50-51.

Ludmer, Josefina. «"Boquitas pintadas, siete recorridos".» *Actual Revista de la universidad de los Andes, Mèrida* (s,f): 13.

Martínez Del Sel, Valeria. «"Peronismo, Contorno y los otros. Cultura y política durante los.» *Primer Congreso de estudios sobre el Peronismo: La primera década*. Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires, Sin fecha.

Rodríguez Monegal, Emir. «El folletín Rescatado.» *Revista de la Universidad de México* (1972): 25.

LIBROS EN VERSIÓN KINDLE

Santos, Lidia. «Kitsch tropical los medios en la literatura y el arte de América latina.» Santos, Lidia. *Kitsch tropical los medios en la literatura y el arte de América latina*. España: Vervuert, 2001. 321. Versión en Kindle.

Lafleur- Provenzano, Alonso. «Las revistas literarias argentinas.» Lafleur provenzano, Alonso. *Las revistas literarias argentinas*. Buenos Aires: El 8vo loco, 2006. 320. Versión en Kindle.

Peña Martín, Fernando. *Cien años de cine argentino* . Buenos Aires : Biblos , 2012. Versión en Kindle .

FUENTES ELECTRÓNICAS

Argentina.com, Todo. «Argentina.com, Todo.» 23 de junio de 2013.

Glozman, Mara R. «Universidad de Buenos Aires .» 03 de junio de 2012. *Universidad de Buenos Aires* . 03 de junio de 2013.
http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior10/nivel2/articulos/ensay>.

DICCIONARIOS

Payne, Michael. *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales* . Argentina: Paidós, 2002. 784.

TESIS DOCTORALES (Publicadas)

Campos, René. *El juego de espejos: la lectura cinemática en la traición de Rita Hayworth de Manuel Puig*. Madrid: Pliegos , 1985.

Steimberg de Kaplan, Olga. «La hibridez cultural en la obra de Puig.» Roland, Spiller. *Culturas del río de la plata(1973-1995)*. Buenos Aires Argentina: Trasgresión e intercambio/Velvuert Verlag, 1995. 768.